ИК



ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО





«Мать и сын», режиссер Александр Сокуров

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»





«ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«Романовы — венценосная семья» Глеба Панфилова

«Народ против Лэрри Флинта» (People vs Larry Flynt) Милоша Формана

«Мать и сын» Александра Сокурова

«Записки у изголовья» («Книга у изголовья», The Pillow Book) Питера Гринуэя

«101 далматинец» (101 Dalmatians) Стивена Херека

«Авраам» Натальи Дабижа, **«Даниил»** Людмилы Кошкиной, **«Иона»** Валерия Угарова, **«Иосиф»** Аиды Зябликовой, **«Руфь»** Галины Беда, **«Сотворение мира»** Юрия Кулакова — фильмы анимационной студии «Кристмас Филмз»

«Земля», «Иван», «Аэроград», «Мичурин», «Поэма о море» Александра Довженко

«Бойкот» (Baycot), «Разносчик» (Dastforush), «Велосипедист» (Baysikelran), «Время любви» (Nobat-e asheqi), «Однажды в кино» (Ruzi ruzegari cinema / Nasseroddin Shah, hactore cinema), «Салам, синема» (Salaam Cinema), «Габбех» (Gabbeh), «Миг невинности» («Хлеб и цветок», Nun va goldun) Мохсена Махмальбафа

«Три истории» Киры Муратовой

«Рождество» Михаила Алдашина

«Русалка» Александра Петрова

«Большая миграция» Юрия Черенкова

«Розовая кукла» Валентина Ольшванга

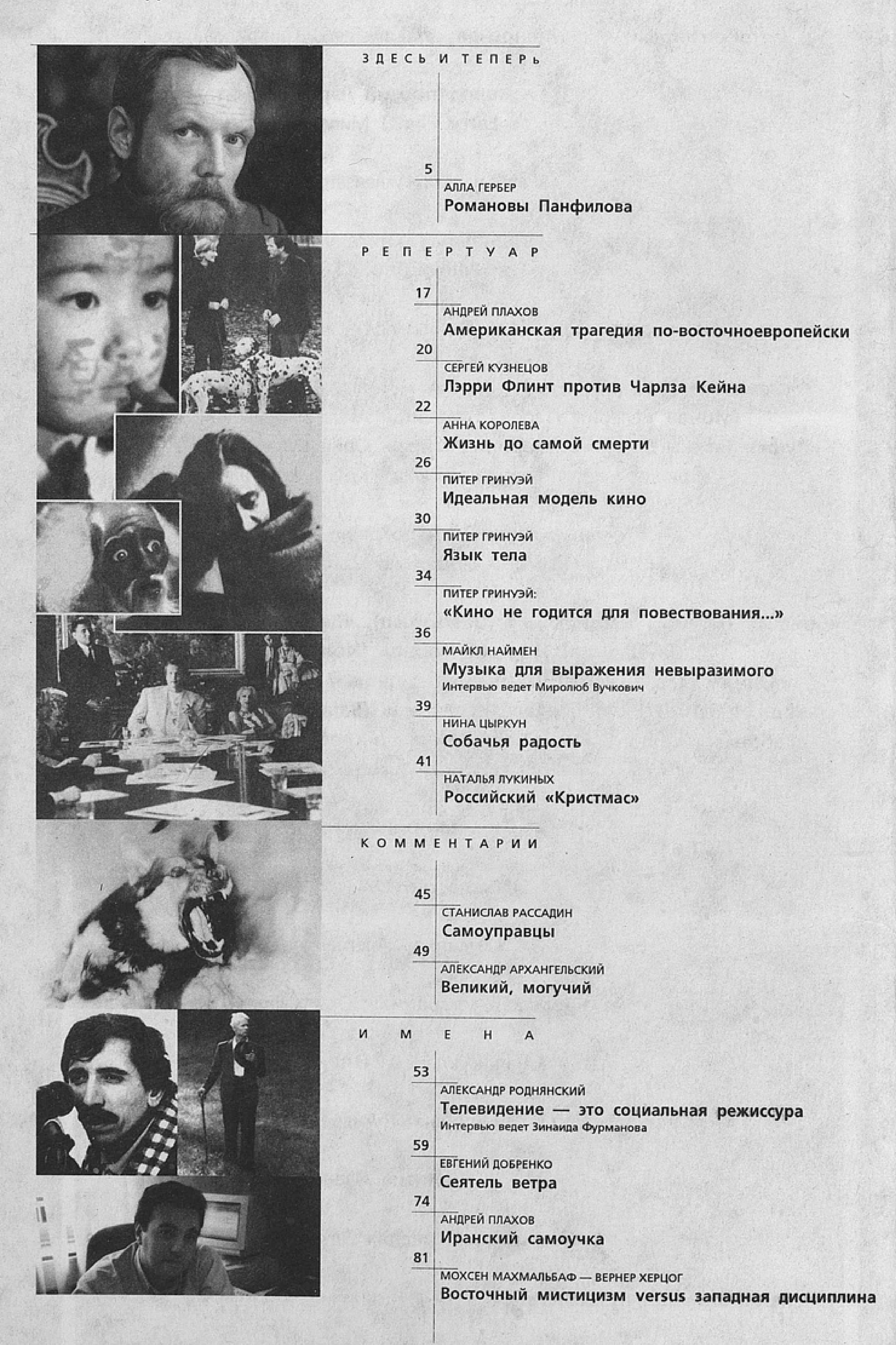
«Бабушка» Андрея Золотухина

«Нити» Ивана Максимова

«Жизнь серого медведя» Эдуарда Беляева

«Бесконечное путешествие» — телевизионная программа

С О Д Е Р Ж А Н И Е








Р А З Б О Р Ы

П У Б Л И К А Ц И И

Ч Т Е Н И Е

S U M M A R Y

З Д Е С Ь   И   Т Е П Е Р Ь



«Романовы — венценосная семья». Николай II — Александр Галибин

АЛЛА ГЕРБЕР

Романовы Панфилова

Прага встретила нас (я летела вместе с Инной Чуриковой) пасмурным днем и веселым приветствием сына Панфиловых Ванечки: «Как хорошо, что вы не опоздали на расстрел». Я улыбнулась и подумала, что действительно удачно получилось. Но радости, надо сказать, не испытала. Хотя понимала, что мне и вправду повезло: сцена расстрела семьи — ключевая в сценарии будущего фильма Глеба Панфилова «Романовы — венценосная семья». В тот момент я не подозревала, что она станет для меня переживанием, от которого я не смогу освободиться.

...Маленькая комната, напряженные лица царя и царицы, растерянные, но еще ни о чем не подозревающие — девочек, удивленное — цесаревича Алексея, вежливо-спокойное — доктора Боткина, бесстрастное — лакея, смешливое — горничной, Ани Демидовой. Всех их комендант Юровский собрал (выстроил кадр) якобы для того, чтобы сделать фотографию. Я вдруг забыла, что нахожусь на съемках и невольно вздрогнула, когда раздался знакомый голос Глеба: «Тишина. Мотор. Начали».

Вот так оно и началось — то страшное, кровавое злодеяние. Кровь одиннадцати смывалась кровью миллионов, и по сей день мы задыхаемся в этой крови, и, кажется, нет этому конца.

Все в реальной жизни произошло за секунды, сцена снималась три дня, и, гуляя в свободные часы по уже солнечной, всегда праздничной Праге, я оставалась во власти того, что происходило на съемке: слышала стоны девочек — их никак не могли «добить», видела брызги «крови» на рубашке Глеба и бьющуюся в смертельных судорогах горничную. Английская актриса, которая играет Аню Демидову, и впрямь потеряла сознание на площадке, не выдержав напряжения. Лаконичные, почти шепотом, указания Глеба актеру: «Вы услышите стон мальчика, подойдите и дважды выстрелите в него», — звучали, как приказ дьявола, который ворвался в этот уютный мир из преисподней, дабы с помощью недочеловеков расправиться с человеком, показать свою дьявольскую безнаказанную силу.

Когда в ответ на длинный приговор — «Именем Совета рабочих и солдатских депутатов...» — Николай только и успел вскрикнуть: «Что вы сказали?!» — вдруг вспомнила бледное, вопрошающее лицо своего отца и буквально те же слова после предъявления ему ордера на арест: «Что, что вы сказали?!»

Ничего в эту минуту я не помнила и помнить не хотела, ничего из того, чем забита и по сей день моя, ученицы советской школы, голова: какой был последний русский царь, в чем его вина перед народом. Я только видела, как на моих глазах творится произвол — людей убивают, как скот.

«Тишина, мотор, начали...» — идет третий день «расстрела». Как много времени надо, чтобы человек родился, и как быстро можно отнять жизнь. Это потрясает. Только что улыбались, думали: будут фотографироваться, прихорошились, припудрились... Как это возможно — «добивать» мальчика, как — штыком — юных, еще не знавших любви девушек?! Как возможно, что об этом злодеянии мы, школьники, никогда не знали, а человечество «прогрессивное, передовое» на долгие десятилетия забыло?!

Долго я не могла начать разговор с Глебом, да и он после этих съемок мог только молча выпить вина за обедом и, поднимая бокал, сказать нам с Инной: «Даст Бог, будем живы!»

И только перед самым отъездом, когда пошли спокойные, проходные съемки, мы наконец поговорили.

Алла Гербер. Глеб, мой первый вопрос очень простой, его, уверена, будут задавать вам все критики и некритики: почему после «Матери», фильма, где герои — рабочие, восставшие против царя, того самого Николая II, вы снимаете фильм о Николае, делая из него фигуру, судя по сценарию, чуть ли не героическую. Палач превращается в жертву, жертва в палача?

Глеб Панфилов. Все не так — и не палач, и не жертва. Давайте спокойно разберемся. Я замыслил этот фильм в другой жизни, еще при советской власти. Вы могли бы сказать, что я пошел на поводу у модной темы. Но тогда эта тема была не модной, а запрещенной, и книжки, которые я читал в гостинице в Нижнем Новгороде, я прятал подальше или брал с собой, чтобы, не дай Бог, их никто не нашел. Прочел я и «Досье Соколова» — следователя, который вошел в Екатеринбург вместе с Белой армией и начал первое следствие по делу об убийстве царя и царской семьи. Один экземпляр этого досье хранится и по сей день в Библиотеке Конгресса США. Чтение этого свидетельства потрясло меня. Я стал думать о фильме еще на съемках «Матери». А над сценарием начал работать в ноябре 1989 года, закончил, точно помню, 28 марта 1990 года.

А.Гербер. Помните наш с вами первый разговор? Это было в 1978 году. Мы шли по зимней Москве, по Ленинскому проспекту, но я не замечала холода — с таким увлечением вы рассказывали мне о своем первом замысле, следующем после «Прошу слова», фильме о Февральской революции. Тогда вас уже тревожил и волновал этот сюжет...

Г.Панфилов. Ему не суждено было осуществиться, как и «Жанне д'Арк», не пришло время. Зато в «Матери» я вернулся к событиям, которые предшествовали восстанию 1905 года. Потом был Манифест 17 октября. Умный Витте все-таки уговорил царя издать Манифест, который, несмотря на всю свою ущербность, сделал свое дело.

А.Гербер. Да, Витте был умеренный либерал, он считал, что «в России нельзя слишком быстро менять температуру», но даже этого, умеренного и преданного, царь в конце концов отправил в отставку.

Таков был характер Николая — понимание необходимости реформ и страх перед ними. Нечто подобное произошло и при Столыпине — два шага вперед, два назад и в результате Февральская революция. При Николае II, благодаря Столыпину, развернулся русский капитализм, но царь и хотел его, и боялся. Николай понимал, что это единственный путь России к цивилизованной Европе. Но он был из другого мира — старого, патриархального; новый и радовал, и пугал его. Отсюда опять метания, разгон Думы и прочее, всем известное. Его убедили, что нужна война — быстрая, победоносная, которая укрепит его авторитет и авторитет Державы; он опять соглашается, прекрасно понимая, что такая молниеносная война невозможна. Понимал и делал глупость за глупостью, каждый день приближая развязку — революцию. Всю жизнь, смертельно боясь революции, он становился едва ли не ее соучастником и соавтором.

Так что же вас в этой истории так заинтересовало? Во всех, без исключения, ваших картинах в центре всегда была сильная, многомерная личность — разве Николай таков?

Г.Панфилов. Николай для меня личность, безусловно, интересная, нераскрытая, во многом загадочная. Не говоря уж о его замечательной Семье, жене и детях. Постепенно я стал ощущать, что хорошо их знаю и понимаю. И тогда у меня появилось большое желание рассказать о них. Когда я вдруг что-то начинаю понимать и мне кажется, что я постиг (для себя!) некую правду жизни, у меня появляется желание создать миф об этом.

А.Гербер. Значит, ваша история о Николае II — это, как бы сказать, чтобы вам не показалось обидным, еще один миф?

Г.Панфилов. Ничего обидного. Я не документалист, не публицист и, тем более, не политик — я занимаюсь игровым кино, а это не что иное, как мифотворчество. Я достаточно свободно, вы сами об этом писали, обращался с пьесой Горького «Васса Железнова». При этом глубоко убежден, что показал именно ту Вассу, какая была у него написана. Именно это чувство открытия — мой стимул в творчестве. Васса создана для любви и семьи, но обстоятельства сложились так, что ей пришлось заниматься делом, — деловая женщина в русской литературе и ее проблемы очень похожи на сегодняшние проблемы деловой женщины.

Так, шаг за шагом, я шел к своей картине *о семье Романовых*, начиная с фильма «В огне брода нет». Если помните, там комендант Фокич говорит: «Царя шлепнули», а комиссар ему отвечает: «Уж больно ты кровищу любишь». Там действие происходит параллельно с последними месяцами жизни *семьи* — не случайно, как я теперь понимаю. В «Матери» — и царь, и Ленин — сильные мира, не более. Пока это не жизнь моих героев, а просто фон, на котором происходили события с другими героями. Но когда, еще во время монтажа и перезаписи «Матери», я стал погружаться в материал, меня заинтересовали уже сами люди, непосредственные участники истории *семьи.* И это стало главным строительным материалом моего мифа на тему *семьи Романовых.* Понимаете, мне стали интересны характеры всех членов семьи — всех, всех без исключения. И когда они стали живыми для меня, я должен был дать им жизнь на экране.

А.Гербер. А вас не пугает...

Г.Панфилов. Ничего меня не пугает. Что такое «Война и мир»? Это миф о войне 1812 года. Что такое у Томаса Манна «Иосиф и его братья»? Опять миф, созданный гениальным писателем. А «Моцарт и Сальери» Пушкина? А Евангелие — разве это не миф о жизни Иисуса? В литературе, в живописи, в кино мы имеем дело с мифами, и примеров тому несть числа. В культуре, в сознании людей остаются только выдающиеся мифы. Каждый художник, имея дело с реальным персонажем, творит о нем свой миф.

А.Гербер. Просто прошло слишком мало времени.

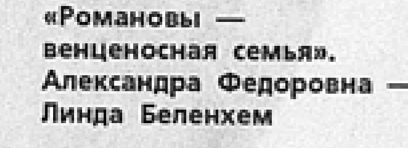
Г.Панфилов. Тех, кто их знал, практически не осталось. Я бы много дал, чтобы поговорить с этими людьми.

А.Гербер. Выросло поколение людей, и не одно, воспитанное на других мифах...

Г.Панфилов. Ошибаетесь, на антимифах, а точнее, на лживой пропаганде. «Кровавый», «убийца-висельник» — разве все это не пропаганда?!

А.Гербер. Но есть архивные документы — дневники, письма, показания очевидцев...

Г.Панфилов. ...которые от нас скрывали. Уместно спросить: а почему скрывали?.. Ответ: а потому скрывали, что правда не совпадала с пропагандой...


«Романовы — венценосная семья». Александра Федоровна — Линда Беленхем

А.Гербер. Глеб, но ведь было все это, было. Тысячи убитых во время коронации, а он в этот день пишет в дневнике: «Завтракали... Обедали... Поехали на бал к Монтебелю» — это невозможно читать. А погромы, а черта оседлости, которую так настойчиво уговаривал отменить тот же Витте? Ну и все прочее, стоит ли повторять всем известное — вечные колебания, нерешительность, переходящая в жестокость. И всегда, что бы ни случилось: «На все воля Божья», хотя и на то и на это была его, царская воля, а точнее — безволие.

Г.Панфилов. Вы правы, когда он был во власти, он был «маленьким». А в гонении стал великим. Он совершил духовный подвиг и заслужил канонизацию.

А.Гербер. В чем же его личный духовный подвиг? Убийцы-преступники заслужили наши проклятия на все времена. Но в чем духовный подвиг расстрелянного?

Г.Панфилов. В преодолении. Он преодолел в себе монарха. Положение царя — это положение лидера. До своего отречения он был лидером, и слабым лидером, маленьким человеком...

А.Гербер. Вы когда-то мне говорили, что трагедия Николая — это та же трагедия маленького человека, Акакия Акакиевича. Только у того украли шинель, а у царя — трон.

Г.Панфилов. Да, говорил... Потеряв трон, он преодолел суету в самом себе. Величие духа, сила духа помогли ему.

А.Гербер. Я видела эту сцену в материале — последняя ночь перед расстрелом, когда он говорит жене: «Аликс, я счастлив. У меня сейчас так хорошо на душе, будто плита тяжелая спала. Мне открылось вдруг, что любить тебя, растить детей и есть мое главное назначение. Я счастлив!» Эта сцена должна произвести сильнейшее впечатление — она пик его эволюции. Но в сценарии, мне показалось, он такой с самого начала. В сценарии...

Г.Панфилов. Сценарий — это только канва. Сценарий — не повесть. В кино последняя ступень качества — экран.

А.Гербер. У вас есть ощущение, что это получится?

Г.Панфилов. Надеюсь. Пока я только в начале, и у меня нет оснований для благодушия. Именно по этой причине я отказываюсь от всяких интервью. У меня нет никакого желания рассуждать на эту тему.

А.Гербер. Простите.

Г.Панфилов. Не хочу рассуждать на эту тему, пока все не увижу на экране. Я сейчас в процессе. К чему он приведет, покажет время.

А.Гербер. Вас что-то тревожит?

Г.Панфилов. Все тревожит.

А.Гербер. Это ваша первая картина без Инны...

Г.Панфилов. Инна всегда со мной. Она соавтор сценария, имеет самое непосредственное отношение к моей работе.

А.Гербер. Я понимаю всю бестактность моего вопроса, но не задать его не могу: «Почему она не снимается в роли императрицы?» Грозная и слабая, широкая и мелкая, способная сказать: «Не надо так жалеть тех, кого не стало...» — и одновременно беззаветно нежно любящая своих детей. Великая мать и ничтожная царица, страстная жена и жалкая послушница шамана, элементарная истеричка, крохоборка, скупердяйка и властительница, призывающая царя к твердости и жестокости, прославившим его предков Ивана Грозного и Петра I...

«Романовы — венценосная семья»

Ну и многое другое — палитра, с которой могла бы справиться только такая актриса, как Инна Чурикова.

Г.Панфилов. Нет, не только — все это может сделать и другая актриса. Просто мне с Инной всегда интересно, она всегда новая, неожиданная.

А.Гербер. Так почему же не она императрица?

Г.Панфилов. Да... она бы сыграла ее замечательно, но нужна была звезда, которую знают на Западе.

Инна Чурикова. *Это было давно — еще на съемках «Вассы». Тогда близкая приятельница, тоже актриса, как-то сказала мне: «Ты должна быть женой!» «Это в каком смысле?» — спросила я. А она, как о чем-то само собой разумеющемся: «В смысле поведения. Ты —* ***жена режиссера****!» Вот чего я никогда не понимала. В работе с Глебом у меня не было этого поведения — жены. Я не могу быть женой на площадке — в костюме Вассы или Ниловны. Когда Глеб ставил в «Ленкоме» «Гамлета», я несла на своих плечах все его проблемы, но при этом я была там женой Клавдия, а не Панфилова. Я могу с ним сутками обсуждать каждую деталь, высказывать свое мнение (очень, кстати, ненавязчиво), но изменить что-либо, если он того не хочет, не могу и не хочу. Историю семьи Романовых я воспринимала как историю, которую много лет подряд рассказывал мне Глеб. При мне рождался замысел, я была свидетелем родовых мук, семи лет тяжелого вызревания и порой, казалось, почти безнадежного поиска денег. Но автором был он и только он. Господи, какие же это были тяжелые годы! Чтобы найти деньги, нужны нахальство, цинизм, другая, что ли, подвижность — всего этого нет ни у меня, ни у Глеба. Наконец, нашелся человек, который был пленен идеей и сумел убедить своих коллег по банку дать нам в кредит эти деньги, немалые, как вы понимаете. И вот за все эти годы, хотите верьте — хотите нет, я никогда,* ***никогда*** *не говорила с Глебом о своем участии в фильме. И Глеб со мной об этом не говорил. Я понимала, что у него есть какие-то свои соображения, но не позволяла себе спросить, какие. Когда появился банк, то выяснилось, что он, банк этот, меня не хочет — нужна, мол, западная звезда. Продюсер так и сказал: «Вы, Инна Михайловна, конечно, талант, но нужна звезда». Каково?! Так прямо в лицо с полным почтением и уважением — талант, но не звезда. Мне один немецкий режиссер предложил так себе роль, плохонькую, можно сказать, все нужно было делать заново, а он еще и деньги предложил плохонькие. Я говорю: «Ну как же так, ведь у вас другие актеры...» А он мне: «Так то же другие, а вы русская актриса. Это совсем иные расценки». Понимаете, Аллочка, мы идем по заниженному тарифу. Ну да Бог с ним, а вот что касается Глеба... Не знаю, не знаю, когда ему худсовет запрещал снимать меня в роли Тани Теткиной, он ведь настоял на своем и никто не мог заставить его изменить свое решение — снимать в главной роли никому не известную Чурикову. Что-то тут есть — может, это начало новой жизни у Глеба, может, он будет снимать теперь без меня — не знаю, не знаю... Но я хочу только одного, чтобы он* ***снимал****! Со мной, без меня — не важно. Спрашивать — никогда не спрашиваю, такое у меня гипертрофированное чувство собственного достоинства. А может, ему казалось, что во мне нет чего-то, что необходимо для роли царицы, — не моя это генетика. Марк Захаров в театре мне предложил роль ну абсолютно полярной генетики*[1]*. Настолько полярной, что у меня появился чисто спортивный интерес — доказать, что и это могу, что могу все.*

Когда мы были с вами в Праге, я поняла, что Глебу меня очень не хватает. Хотя ему, может, так и не казалось — это все очень подсознательно.

Слава Богу, Линда оказалась замечательной актрисой и прекрасным человеком. Глеб мне до такой степени не безразличен, что я счастлива, что он нашел ***такую*** *актрису. Мне так хочется, чтобы он выиграл эту историю, потому что как никто другой знаю, чего ему все это стоило, и, может быть, он действительно для нее рожден. Интересно ли мне было сыграть эту роль? Не могу сейчас говорить об этом. Это уже не моя история, не моя жизнь. Я все равно с ним вместе, несмотря на то, что у него другая актриса; и то, как он высоко ее ценит, — очень важно, ибо хорошо знаю, что это такое — отношение*

---

[1] Имеется в виду роль Бабушки, которую И.Чурикова исполняет в спектакле театра «Ленком» «Варвар и еретик»

режиссера к актеру. И прекрасно, что у него есть такое к ней как к актрисе высокое чувство, оно не обращено ко мне — что поделаешь, — зато помогает Глебу снимать, делать свое дело. Он в жизни нелюдим, как где-то сказано — «тверд, спокоен и угрюм». Но когда начинает работать, распускается, как весенний листок, чуть ли не летает. Семь лет я мечтала снова увидеть его таким и счастлива, а то, что без меня... Главное, чтобы все у него получилось. Что бы ни произошло дальше — со мной он будет снимать или без меня, — главное, чтобы он ***работал****.*

Г.Панфилов. Линда Беленхем замечательная актриса, в Англии ее хорошо знают по театру, кино, телевидению, она очень популярна. Это все и решило.

А.Гербер. А как вы ее нашли?

Г.Панфилов. Известный американский продюсер, вице-президент крупной фирмы, после моих долгих и мучительных поисков однажды сказал: «Все, нашел, есть актриса!» Я отнесся к этому без энтузиазма — сколько их уже было, и среди них немало звезд, и все не то... Я ждал встречи настороженно. Линда, по-видимому, тоже очень волновалась. Без лишних слов она предложила прочесть один отрывок. И прочитала. Блестяще! Я поблагодарил Господа — теперь можно снимать. Линда — эмоционально талантливый человек и вдобавок умная, что уже совсем подарок. К тому же хороший товарищ.

С Инной я никогда не оглядывался. Всегда знал, она — мой друг, никогда не подведет и, если надо, поможет, прикроет. Вот и с Линдой у меня есть схожее ощущение. В ее глазах и в голосе присутствует рок. Шекспировская женщина. Настоящая.

«Романовы — венценосная семья»

Линда Беленхем. *Я всегда мечтала работать с режиссером такого уровня. Режиссер-интеллектуал — не частый случай в кино, а в моей актерской жизни фактически первый. Конечно, прежде всего, у него есть то, что называется глаз: он умеет видеть кадр. Но... Можно снять потрясающую с точки зрения кино сцену, а актеры в ней будут сами по себе. Глеб умеет работать и с актерами, с каждым, даже выполняющим второстепенную задачу. Актеры у него всегда знают, что они должны делать. И, главное, осознают свою значимость в конкретной сцене, вообще в фильме. А со мной произошло то, чего не было, пожалуй, никогда прежде: он понял мою душу. Да, да, не улыбайтесь — это так, я ему за это очень благодарна.*

Единственное, что меня смущало, — Инна. Британский киноинститут предоставил мне обширный материал о ее совместной работе с Глебом. В его фильмах она была всегда. Я сначала хотела посмотреть фильмы, а потом передумала — испугалась, испугалась власти над собой могучей актрисы. Когда уви-

дела ее, с первой же минуты страх прошел — такая она естественная, доброжелательная, открытая... Глеб, на мой взгляд, тоже исключительно добрый человек, но есть необходимая дистанция — и это хорошо. Вечером мы друзья — болтаем, смеемся, можем выпить вина... Но днем он требовательный, порой и жесткий режиссер. На площадке он требует от меня максимальных усилий или минимальных, если это ему нужно, и я иду за ним, потому что ему верю. Я прочла множество книг о Романовых, об Аликс и скажу честно — она мне не понравилась: не люблю фанатично верующих, не люблю истеричек во всем — и в любви, и в ненависти — чрезмерных. Но все это я отбросила, чтобы делать то, что предложил Глеб. Он творит на экране свой миф, и я должна была отказаться от своего знания о ней. Ему важно лучшее, что в ней было, — талант любить. Любить свою семью.

Это не политическая картина — это фильм о высоком чувстве, которое помогло обреченным обрести покой и счастье на пороге гибели. Сегодня, когда наша королевская семья разрушена, история семьи Романовых звучит, как сказка. Я бы мечтала, чтобы премьера фильма состоялась в Букингемском дворце. Но это премьера — так, красивый ход. Гораздо важнее для меня, чтобы фильм увидели как можно больше людей, и Глеб, насколько я понимаю, тоже думает об этом.

Для сегодняшнего искушенного на тележестокостях зрителя убийство семьи Романовых — это как разбитое яйцо: раз, и нету, пошли жить дальше. Мы просто ужасные животные. Все, что мы можем в театре, в кино, так это делать людей чуть-чуть лучше. Можем ли? Я веду на ТВ семейную программу. Точнее, это такой сериал: сложные семейные отношения, развод, дети — вроде бы банальная история, но я вкладываю в нее опыт собственной непростой жизни, и заветное «чуть-чуть» иногда получается. Я знаю об этом из писем, из прессы, так, из разговоров в кафе. Людям необходимо чувствовать, что они не одни в этом худшем из миров. Кстати, это очень важно и на съемочной площадке — чувство сообщества.

Глеб создает поразительную атмосферу на площадке. Картину о семье снимает большая дружная семья. В самые напряженные моменты — шутка, юмор. Именно здесь я поняла, как важно быть серьезным, когда работаешь, и как важно быть несерьезным, чтобы эта работа получилась.

«Романовы — венценосная семья». Николай II — Александр Галибин, Александра Федоровна — Линда Беленхем

А.Гербер. Корреспондент английской газеты «Гардиан» сказала мне, что в последнее время Линда много читает о России, можно сказать, живет Россией. Линде кажется, что сейчас эта картина очень нужна — и для России, и для мира. Она это чувствует, но не может объяснить, почему. А вы можете?

Г.Панфилов. Смешно режиссеру напыщенно отвечать: да, мой фильм необходим миру. Но мне очень важно то, что вы сейчас сказали, потому что у меня тоже есть такое ощущение. Нет, убеждение. Так что меня не удивляет, что у Линды появилось это чувство, хотя мы никогда с ней об этом не говорили. Я и сейчас не хочу говорить о России, тем более о мире — *только о себе.*

Зная события, но не ощущая людей, которые в этих событиях участвуют, мы не знаем этих событий. Чтобы проанализировать, понять, рассказать, покаяться, мы

должны знать эти события на другом, конкретно человеческом уровне, только тогда на нас это произведет впечатление. Да, расстреляли — читали, помним, и всё.

А.Гербер. Вы сказали — покаяться. Это случайно?

Г.Панфилов. Я глубоко убежден, что покаяния пока не произошло. Очень надеюсь, что Русская Православная Церковь, наконец, канонизирует *семью,* и очень надеюсь, что накануне этого события Президент России скажет немногие, но необходимые слова о том, что без суда и следствия было совершено злодеяние, в котором невинная семья последнего русского императора была беспощадно уничтожена и это было началом той огромной крови, которая пролилась в России. Вот тогда у россиян будет чувство, что *покаяние* произошло, и *каждый* переживет это, как свое личное *покаяние.* В XX веке весь этот кошмар начался, в XX должен и кончиться. Уверен, беды будут преследовать нас, пока мы не покаемся. Но первое слово за президентом Ельциным, который сам из Екатеринбурга, и по его указанию был разрушен дом Ипатьевых.

А.Гербер. Не потому ли, что вы, бывший активный комсомолец, убежденный член партии (за долгие годы нашей дружбы я убедилась, что вы ничего не делаете, если не уверены в своей правоте, в честности и справедливости своего выбора), так вот, не потому ли вы долго и упорно шли именно к этой картине, что и у вас возникла потребность, внутренняя необходимость покаяться? Не было ли вам это предназначено?

Г.Панфилов. Время покажет. Надо снять картину.

А.Гербер. Вы мне когда-то рассказали о вашей биографической связи с домом Ипатьевых.

Г.Панфилов. Да, я вырос в Свердловске и знал от бабушки, что в доме инженера Ипатьева расстрелян последний русский царь. Мне было восемь лет. Шла война, отец на фронте, мама на работе, и вот по дороге на пруд я случайно забрел в этот дом и в ту самую комнату, где все произошло (она выходила прямо на улицу). На белых стенах висели экспонаты в рамках. Среди них выделялся плакат — как я впоследствии выяснил, Манифест 17 октября с отпечатками окровавленной ладони. Какая-то женщина рассказывала небольшой группе, что именно здесь летом 18-го года был расстрелян Николай II, его жена и дети. Я разрыдался. Меня заметили и вывели.

А.Гербер. А еще в Москве... Помните, вы рассказывали мне, что в тот момент, когда писали сцену расстрела, буквально поставили последнюю точку, — взорвалась настольная лампа, а потом вы обнаружили одиннадцать пробоин в обмотке провода.

Г.Панфилов. В тот момент, когда это произошло, я ни о чем таком не подумал. А наутро обнаружил одиннадцать пробоин.

А.Гербер. А что это значит — одиннадцать?

Г.Панфилов. Ровно столько, сколько расстреляли в ту ночь.

Царь был глубоко религиозным человеком, и жена его тоже. И в их истории много таинственных свидетельств, которые возникают по сей день.

Я приехал в Прагу в гостиницу «Фором Отель». Первый ключ от комнаты № 1917, второй — № 1918. Меня это не удивило. В Праге я посетил русскую православную церковь, священник предложил осмотреть крипту. Спустились вниз — там захоронения русских генералов, ученых... И вдруг вижу — инженер Николай Николаевич Ипатьев. В этот день я начинал съемки «Дома Ипатьевых». Что это — случайное совпадение? Да, совпадение, но странное.

А.Гербер. А во время съемок у вас возникает чувство какой-то связи с убиенными?

Г.Панфилов. Так сильно больше не возникает. Иногда боюсь, что они рядом. Я вам больше скажу — в минуты отчаяния, когда дело опять срывалось, когда резко все опять не совпадало, мне начинало казаться, что *семья* не хочет, чтобы я делал этот фильм. Ведь подумайте, сценарий был закончен семь лет назад...

А.Гербер. И что же вы делали эти семь лет?

Г.Панфилов. Искал деньги, точнее, решение, которое помогло бы мне их найти. Я создал фирму «Вера» специально под этот проект. Кстати, один из ее учредителей — замечательный оператор Михаил Агранович. Я с ним снимал «Мать» и с самого начала знал, что и эту картину, если достану деньги, буду снимать только с ним. Вы знаете, мне с операторами везло — каждый талантлив, каждый знаменит. Но Миша особенно родной человек, мобильный, остроумный, со-

держательный, в высшей степени интеллигентный. Он мне просто по-человечески необходим. От него идет какой-то неиссякаемый положительный заряд, его энергия не разрушает, а оплодотворяет. На редкость обаятельный характер. При этом он замечательный профессионал. Каждое утро, за завтраком, мы обговариваем картину, а днем — работаем.

Михаил Агранович. *Я сам спрашиваю себя, в чем особенность моей работы с Глебом? В чем удача (или неудача) нашего партнерства? Во-первых, работать с Глебом бесконечно интересно. Он выстраивает на площадке* ***живую жизнь*** *— всегда непредсказуемую, непредсказуемую даже для него самого. Все, что делает Панфилов, рождается ежесекундно на площадке. Сцена написана, есть установки, но какой она будет на экране, никогда нельзя предположить. Случайно упавший луч света, настроение актера, неожиданная деталь — все это создает* ***живую ткань****, иногда сцена получается диаметрально противоположной тому, что было записано в сценарии. Мне в кино это больше всего интересно. Конечно, это риск: работая по такой системе, он что-то теряет, но больше приобретает.*

Экспромт — всегда неожиданность для актеров, для группы. И может так получиться, что все и вся к нему не готовы. В теперешних экономических условиях переснимать не просто тяжело, а, я бы сказал, накладно. Но зато рождается ***качество****. С ним еще и потому замечательно* ***трудно****, что он недалеко ушел от операторской профессии: и учился на оператора, и сам снимает, и фотографировать любит... К тому же работал с выдающимися операторами — мне до технического уровня, например, Калашникова, никогда не добраться. Единственное, что мне удается, — это воссоздание живой жизни. Чтобы свет был живой, чтобы камера была свободной, в чем-то даже немного неряшливой, что Глеба иногда коробит. Эта граница между небрежностью специальной и небрежностью от небрежности очень зыбкая. Но когда получается, мы радуемся вместе. Вообще это «вместе» для меня очень важно. Мы обязательно вместе завтракаем и утром, за кофе, обо всем договариваемся. Глебу необходима аудитория — близкие люди, на которых он проверяет каждую мелочь. В этом смысле здесь, в Праге, где нет Инны, я для него, наверное, самый близкий человек. Не знаю, насколько я ему полезен, но контакт очень тесный. Вот видите, такая почти идиллическая картина, хотя всякое бывает, но мы никогда не ссоримся.*

«Романовы — венценосная семья»

Кстати, вы спрашивали, не кажется ли мне история, которую мы снимаем, тоже идиллической? Знаете, нет — не кажется. Наверное, это миф, не исключено, что все было не так или не совсем так. Но для меня это не играет никакой роли. Мне нравится эта история про ***первую российскую семью****, где были нормальные человеческие отношения, где все любили друг друга, и именно*

это оказалось для них всего дороже, а для нового режима — противопоказанным. И если все это получится, значит, так оно и было на самом деле. Конечно, это особенная для Глеба картина — в ней нет героя. У Глеба всегда в центре был самоценный характер, и он ориентировался на одну актрису, на Инну Чурикову. Здесь такого характера нет. Картина может держаться только на атмосфере, на взаимоотношениях, что сделать гораздо труднее. В этой картине короля играет свита, хотя и короля нет. Каждый — король. И каждый — свита. Все играют друг друга. У Глеба жесткий монтаж. Что не получилось или выпадает из общей канвы, он безжалостно выбрасывает, как бы ни было жалко потраченных на эту сцену сил, как бы удачно она ни была записана в сценарии. Он мастер, что там говорить и, что удивительно, лишен всяких комплексов: идея моя, идея не моя — ему это не важно. Ему важно, чтобы она шла в дело, а кто первый придумал — не все ли равно? Не кто, а что — вот что важно.

Если чужая идея удачна, радуется, как ребенок. Чего не скажешь о многих режиссерах — идея на грош, зато каждая — собственная, моя. И каждая приобретает такую ценность, что расстаться с ней невозможно, хотя она не полезна, а вредна картине.

Панфилов — человек разнообразный и, как все мы, всякий. Но самый замечательный Панфилов — когда он на площадке, это его высшая точка. Предположим, все не клеится — и такое бывает. Но вдруг что-то получается, и он радуется, как мальчишка. Забывает все неудачи, тут же включается в игру — это его игра, и участвовать ему в ней бесконечно интересно.

Я уже сейчас с грустью думаю, что скоро придется расставаться. Бывают, сами знаете, семьи счастливые, а бывают такие, что хочется бежать без оглядки. Эта семья — счастливая, и мне не все равно, что будет дальше с нашим детищем, как не все равно, что будет дальше с собственным ребенком.

А.Гербер. Глеб, все хотела спросить, почему снимаете в Праге?
Г.Панфилов. В Москве, увы, негде снимать. «Мосфильм» в настоящее время не способен поднять такую картину — специалисты ушли, павильоны, постановочные цеха, реквизит — все приведено в упадок.

На «Мосфильме» дорого и невозможно, в Праге дорого, но возможно — вот вам результат последовательных реформ у них и непоследовательных у нас. Фирма Маха, с которой у нас договор, работает безукоризненно. Ей просто невыгодно работать плохо, иначе задушат конкуренты. Глава фирмы Мах — человек стопроцентной надежности, у него все работают, как часовой механизм, при этом с колоссальной отдачей и преданностью делу. Они не только обслуживают картину, они в ней, с ней живут. Стимул — экономический, но он-то и порождает человеческую заинтересованность и верность делу.

Они работают на кино, но и любят кино. У меня есть реквизитор Карл Ваняцек (от фирмы), так он способен объездить всю Чехию, чтобы достать нужный мне стол или старинную педальную машину. Здесь я увидел, что такое настоящий капитализм: не тот, когда воруют, а тот, когда работают.
А.Гербер. Наш разговор замечательно затянулся, но мне хочется снова вернуться к фильму «Романовы — венценосная семья». Не кажется ли вам, что тот самосуд — расправа без суда и следствия — определил вседозволенность века? Дальше век распоясался и руками нацистов и большевиков уничтожал уже миллионы — просто так, за здорово живешь.
Г.Панфилов. Вы правы, убийство царской семьи было именно такой акцией — когда идут «на дело» и пачкают всех кровью, не разбирая кого и зачем. Так уничтожают свидетелей, так можно уничтожить целый народ. Как было сказано: «Не оставим живое знамя». Кровью невинных они дали понять всем членам своей партии, что пути назад нет — надо убивать дальше, если придут белые, им хана, конец.
А.Гербер. Почему же молчал мир?
Г.Панфилов. Газета «Известия» дала информацию, что «Николай Романов расстрелян. Жена и сын отправлены в надежное место». Мир воспринял это как логический исход всякой революции. Все читали о французской — так почему в России народ должен быть гуманнее?! А вот о том, что расстреляна *вся семья*, никто не знал. Если бы узнали правду, уверен — мир бы содрогнулся.

А.Гербер. Шла война, лилась кровь, а реакция на любую кровь в условиях войны притупляется. Как писал Светлов: «Отряд не заметил потери бойца». Так что в мир, если вспомнить все последующие события века, я тоже не очень верю. Ну, и наконец последнее — в чем для вас сегодня главная трудность?
Г.Панфилов. Снять картину.

Александр Галибин. *Что сказать? Трудно, очень трудно, даже не думал, что так будет. Когда Глеб Анатольевич предложил мне роль Николая II, я и растерялся, и обрадовался. Растерялся —* ***такая*** *роль, у* ***такого*** *режиссера. Я стал читать, читать и чем больше читал, тем больше ничего не понимал — что это был за человек. Кого играть — злодея или заблудшую овечку? Царя-реформатора или царя-убийцу? Мужчину, способного покорять и женщин, и народы, или жалкого человечка, способного лишь подчиняться? Это он привел нас к революции, или революция, в итоге, привела нас к нему? Он вел или его вели? Кто кого боялся — он будущего или будущее его? Он любил или только хотел любить? Трагически великий или комедийно-посредственный?*

Предположим, и то и другое, и еще многое, многое другое. Я стал бояться собственных вопросов и собственных знаний. Я был повержен книгами, я задыхался от противоречий. И тогда решил: есть только один автор, которому я должен доверять и не просто доверять, а ***верить****. Этот автор — режиссер Глеб Панфилов. В фильме есть одна сцена, которую я считаю для себя самой главной, и к ней должен идти весь фильм — к раскаянию.*

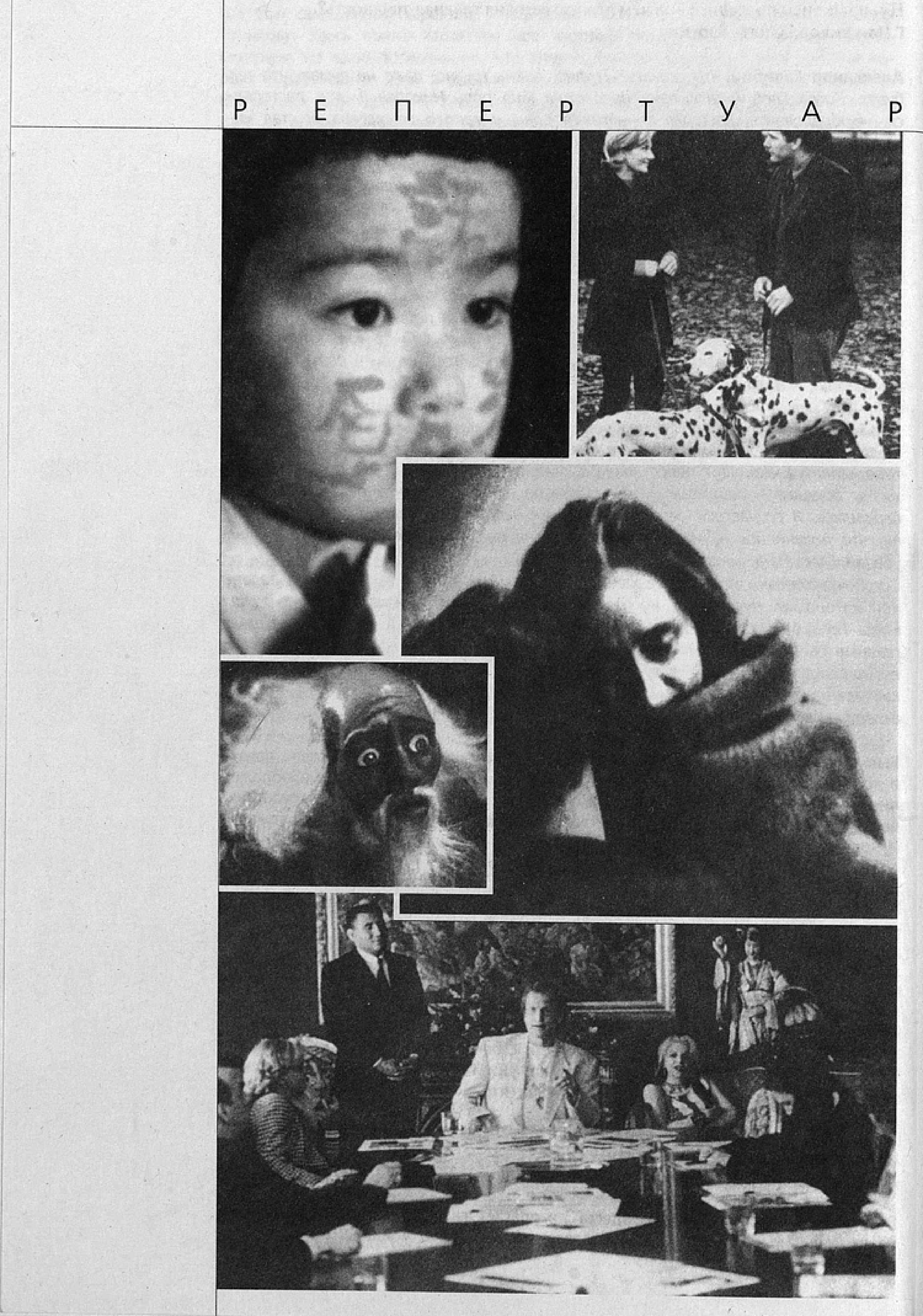
Если человек, не просто человек, а самодержец земли русской, мог покаяться, значит, он — ***великий человек****. «Я грешник, я великий грешник, — истово молится Николай перед иконой, чувствуя приближение конца, — я всю жизнь боролся с революцией, но так глупо, бестолково, что она все-таки совершилась. Я соучастник ее и творец. Меня надо четвертовать». Сцену уже сняли, что получилось — не знаю, но для меня она — ключевая, и в этом меня убедил Глеб Панфилов.*

Я чувствовал, что мне не хватает красок, что не могу выбраться из заданной интонации. Чувствовал, но боялся сам себе в этом признаться, точно ждал, когда Глеб Анатольевич скажет мне об этом. И он сказал. А впереди — самые главные съемки, когда Николай еще ***царь-венценосец****. И все те противоречия его характера, о которых я думал, очевидны и наглядны в его поступках — это как раз начало пути, который должен привести его к покаянию. Удастся ли мне, актеру, пройти этот путь, не знаю...*

Был последний вечер. В полутемном гостиничном номере, где на столе лежит в коробках кино — Глеб снимает, как обычно, на пленку, а потом изображение переводят на видео, — мы смотрим на телеэкране эпизод за эпизодом, детали, планы, варианты будущего фильма «Романовы — венценосная семья». И то, что еще вчера снималось в павильонах — дом в Тобольске, дом Ипатьева, — становится на экране живой жизнью, о которой говорил Миша Агранович.
За ужином собрались все вместе: пели романс, мелодия которого, как всегда у Глеба, станет темой фильма.
А на экране мальчик строит корабль, разговаривает с отцом, вдруг дочка: «Папа, я так тебя люблю», — девочки смеются, ищут какую-то книгу, музицируют, поют, читают вместе с мамой...
Какая-то теплая, обнимающая любовью жизнь. И словно вернулось собственное детство. Зашуршала мамина шелковая юбка, ее длинные пальцы легли на клавиши, послышалось папино: «К столу, к столу...»
Завтра все это кончится. Уведут, прикончат, уничтожат. Все перепуталось у меня в голове. То, что вижу на экране, и то, что всплывает в собственной памяти.
Давно нет этих людей в кожанках (или есть?!), которые разорвали, взорвали мир тишины и покоя, мир семьи.
А началось все с этой, венценосной.

В самолете «Аэрофлота» стюардесса предлагает свежий номер «Московского комсомольца»: «Возьмите, не пожалеете, опять кого-то убили».

Р Е П Е Р Т У А Р



АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Американская трагедия по-восточноевропейски

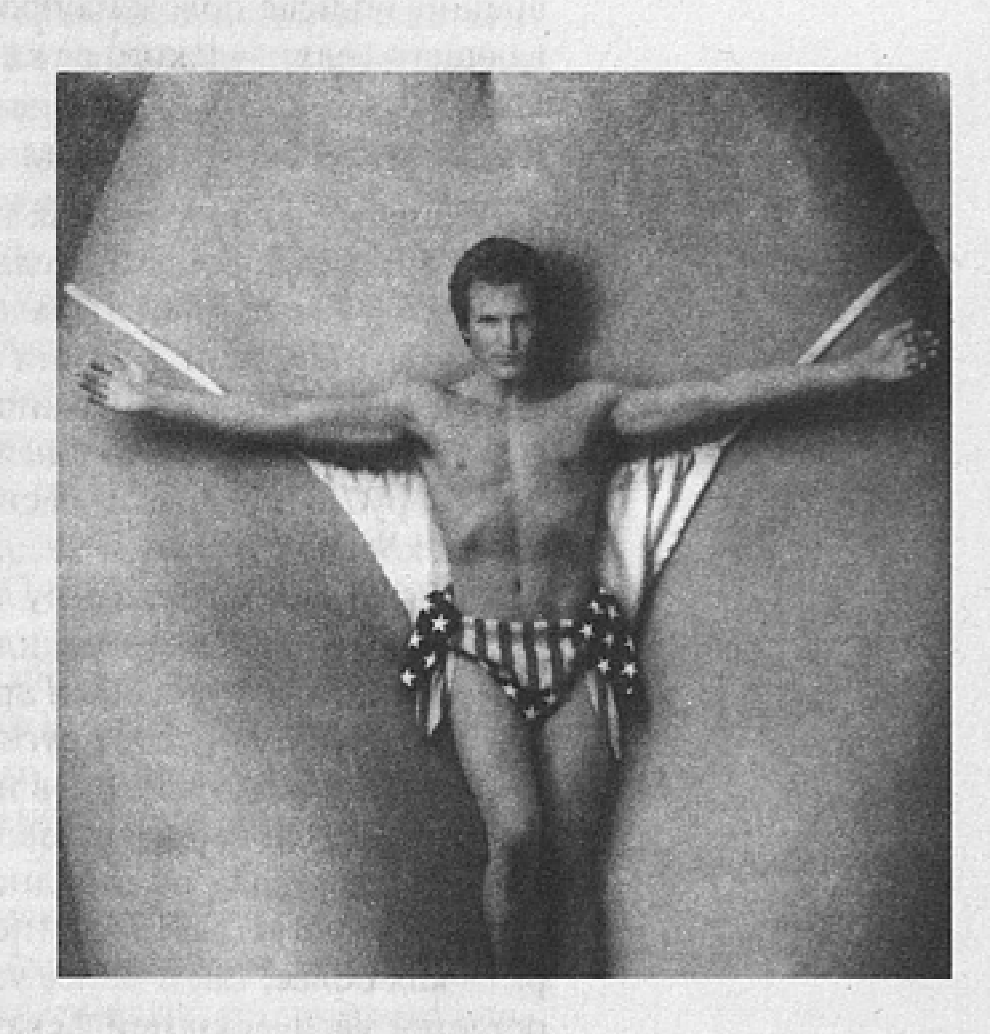
Порнография лучше всего

В самом начале перестройки у нас вспыхивало много дискуссий о порнографии и ее отношениях с демократией. Радикальный тезис на эту тему сформулировал тогда, помнится, Андрей Смирнов: «Лучше любая порнография, чем любая цензура».

Эти страстные речи неожиданно отозвались в фильме Милоша Формана «Народ против Лэрри Флинта» и на берлинской пресс-конференции режиссера. Имеющий опыт жизни при двух тоталитаризмах (немецком и советском), он хорошо помнит, что репрессии против инакомыслия часто обосновывались близкой народным массам борьбой за здоровую мораль, «с извращенцами и выродками». Это воспитало в Формане особую чувствительность к любым формам цензуры. Свобода слова, по его убеждению, гораздо более важный залог демократии, чем свободные выборы (которыми можно манипулировать) или свободный рынок (который можно регулировать).

Уже давно живя в условиях американской демократии, чешский режиссер хлебнул и ее издержек — прежде всего как раз-таки издержек свободного рынка. В последние годы неудачи буквально преследовали дважды оскароносца. После череды простоев и обвала рухнувших проектов Форман снял наконец фильм, ставший скандальным, а стало быть, успешным, хотя он-то как раз «пролетел» мимо «Оскара». «Золотой глобус» за режиссуру казался хорошим предзнаменованием, но тут мобилизовались противники фильма. Обвиненная в порнопропаганде, картина вызвала бурю негодования с разных сторон — от католиков-фундаменталистов до радикальных феминисток.

Страсти докатились аж до Берлина: на развешанной по городу знаменитой афише, где Вуди Харрелсон — Флинт в набедренной повязке из американского флага прикрывает своим телом



«Народ против Лэрри Флинта» (People vs Larry Flynt)
Авторы сценария Скотт Александер, Лэрри Карашевски
Режиссер Милош Форман
Оператор Филипп Руссло
Художник Патриция фон Бранденстайн
Композитор Томас Ньюмен
В ролях: Вуди Харрелсон, Кортни Лав, Эдвард Нортон, Криспин Гловер и другие
Ixtlan Prod., Phoenix Pictures
США
1996

огромный женский лобок, герою-мученику проткнули глаза. Нет худа без добра: Форман выиграл конкурс Берлинале и был награжден «Золотым медведем».

И в само́м фильме победа венчает череду испытаний. Лэрри Флинт еще в детстве начал делать бизнес на самогоноварении, а юность ознаменовал открытием ночного клуба в Огайо и женитьбой на одной из его стриптизерок. Делом жизни героя стал журнал «Хаслер», переплюнувший по откровенности «Плейбой» и сдернувший одежды с Жаклин Кеннеди-Онассис. Свою личную жизнь, даже в браке, Флинт тоже построил по приниципу безудержной сексуальной свободы. Но время работало против него.

Конфликт с консервативными политиками эпохи Рейгана — лидерами «молчаливого большинства» — приводит к серии тяжелейших судебных процессов и даже к покушению на жизнь издателя. Парализованный после пулевого ранения (о ирония судьбы, ниже пояса) Флинт в позолоченном инвалидном кресле въезжает в свою фантастически роскошную, но безвкусную голливудскую виллу. Въезжает с женой — и этот въезд в царство бессмысленной роскоши есть парафраз «Гражданина Кейна», как и многих других классических «американских трагедий». Жену Флинта ждет смерть от наркомании и СПИДа, а его самого — запоздалый триумф в Верховном Суде, который войдет в историю американской юриспруденции. Любопытно, что одного из судей играет в фильме сам Флинт, а брата и соратника Лэрри — родной брат Вуди Харрелсона.

Борясь с диктатом идеологий, фильм сам идеологичен до предела. В трактовке Формана порномагнат оказывается не просто «героем безгеройного времени», но последним крестоносцем эпохи, когда на смену молодежным движениям и сексуальной революции пришел новый консерватизм. Порнография отвратительна, но это всего лишь расплата за демократию и свободу слова, убежден Форман, ни разу, по его признанию, не купивший порножурнала. Он и внешне больше похож на провинциального чешского учителя, чем на преуспевающего голливудского режиссера.

Когда нонконформизм был конформизмом

Удивительное дело, как незаметно быстро вянут, теряют упругость многие вчера еще незыблемые интеллектуально-художественные репутации. Имя Формана в 60-е годы знаменовало подъем чешской «новой волны», накатившей на смену французской. Мягкий юмор, с которым изображались человеческие слабости, и тяготение к интимности даже в социальных сюжетах обеспечили Форману место «восточноевропейского Трюффо».

На рубеже 70-х он стал символом нонконформизма. Теперь это кажется даже несколько странным: ведь режиссер никогда не был в открытом конфликте с властями, покинул родину легально и еще «до событий», а съемки «Амадеуса» провел в Праге, где отгородил себя от реальности барочной декорацией и ни разу не встретился со своими друзьями-диссидентами.

Форман был лучше других чешских коллег подготовлен к жизни на Западе: он имел там родственников и еще в 1958 году побывал на Всемирной выставке в Брюсселе. Он первый вызвал практический интерес у западных продюсеров и сам сделал ставку на западный, точнее — американский, тип кино, который ощутим уже в «Полете над гнездом кукушки» и далее во всех картинах режиссера — как более, так и менее успешных. Вплоть до наших дней пример Формана остается магически привлекателен для всех европейцев (не только восточных), кто мечтает взять штурмом твердыню Голливуда.

Фокус заключался в том, что Голливуд в тот краткий исторический момент был совсем не тот, что теперь. Тогда, чтобы завоевать его (другая версия — приспособиться к нему), нужно было быть нонконформистом. И Форман стал им, удачно интерпретировав мотивы молодежной американской контркультуры в фильмах «Отрыв», «Полет над гнездом кукушки» и даже в опоздавшем на десяток лет антивоенном мюзикле «Волосы».

Двойной фокус заключался в том, что Форман стал нонконформистом и для Америки, и для нас, где имя «предателя социализма» было вычеркнуто даже из словарей. А когда в начале перестройки режиссер дважды объявился в Моск-

ве (на горбачевском Форуме деятелей культуры и на Московском кинофестивале), это стало одним из первых зримых знаков российской свободы.

Тогда же Москву посетил Роберт Де Ниро. Интервьюируя его, Зара Абдуллаева предупредила читателей, что наивно ждать от «звезды» масштаба размышлений, достойных Маркеса или Формана («Искусство кино», 1987, № 12). Между тем Де Ниро высказал соображения достаточно любопытные, в том числе и о самом Формане. Последний же в своих интервью той поры (см., например, «Искусство кино», 1987, № 7; 1988, № 8) ограничился в основном банальностями: я, мол, оптимист, кризис в кино — дело временное, нужно думать о зрителях, пусть будут фильмы всех видов и уровней, критика важна, фестивали тоже — особенно Канн, Венеция, Москва, Карловы Вары и Западный Берлин...

Проходит всего десять лет — и мы читаем в газете «Коммерсантъ-Daily» (1997, 5 апреля) статью Екатерины Деготь, в которой вчерашнего кумира безапелляционно «опускают» до обывательского уровня. Оказывается, в рейгановской Америке «Форман снимал только иносказательные, костюмированные ленты о свободе, в которых есть нечто от «застойного» Эльдара Рязанова». Причина неудачи «Лэрри Флинта» видится в том, что это фильм не о свободной жизни и свободной любви, а о свободе изображения этой свободы. Для того же, чтобы делать такого рода «метакино», у Формана интеллектуальных ресурсов явно не хватает.

Порнография хуже всего

Е.Деготь сопоставляет Лэрри Флинта с Дмитрием Якубовским: оба антипатичны и оба претендуют на «сверхчеловеческую» свободу от морали. Согласно логике автора статьи, было бы абсурдно, если бы в России стали снимать фильмы о подобных персонажах, провозглашая их героическими нонконформистами. В то же время отсутствие таких абсурдных (и, возможно, не слишком художественных) лент свидетельствует лишь о том, сколь далека Россия от идеала демократии.

Сквозь пренебрежение к Форману-художнику мерцает даже некоторое изумление: как это он ухитрился снять «конвенциональное, добротное, крепкое и совершенно не новаторское» кино на таком горящем материале.

Это и впрямь странно, если не знать природы и корней «конформизма» Формана. В ходе разоблачительной кампании противники фильма обнародовали большое количество отступлений от реальной биографии Флинта. Оказывается, «Хаслер» публиковал отвратные карикатуры на негров и изображал женщин, обмазанных экскрементами, а сам герой в жизни совокуплялся с курицей (которой потом свернул шею и выбросил в овраг) и сексуально приставал к некоторым из своих пятерых детей. И так далее. В общем, старина Лэрри не был ангелом не только с точки зрения ханжей-телепроповедников, но и с позиции современной политкорректности.

Форман свидетельствовал, что поначалу идея снять фильм о порномагнате показалась ему удручающе нелепой. А решившись, он преобразил своего протагониста до полной неузнаваемости. Это было необходимо режиссеру — «мягкому романтику» 60-х, делавшему фильм о «твердом романтике», романтике-экстремисте.

Это еще и фильм (восточно)европейского романтика о романтике американском. И потому он оказался ближе Европе, чем Америке. Идея свободы продолжает дискутироваться в обеих частях старого континента, но потеряла всякую актуальность для Нового Света, обретшего очередную религию в кодексе политкорректности. «Конформный» Форман вслед за «бунтарем» Флинтом пошел против течения. И даже идеализация реальной фигуры героя этот вызов лишь усилила.

Операция, произведенная в содержательной фактуре фильма, неожиданным образом отразилась в его форме и атмосфере. Получился странный коктейль голливудского стиля «американской трагедии» и вполне европейского образа мыслей.

Это противоречие — не единственное. Все время говоря о власти порока, картина совершенно лишена его обаяния. Все на экране в лицемерном ужасе корчатся, глядя на страницы пресловутого «Хаслера», а мы видим всего лишь

одну из них — с голой женской задницей, торчащей из мясорубки советского производства с серпом и молотом.

«Прирожденный убийца» Харрелсон и приглашенная режиссером по совету известного рок-фаната Вацлава Гавела Кортни Лав отлично чувствуют тех, кого играют. Но они существуют в пустоте идеологической притчи (напоминающей пьесы того же Гавела). Трудно поверить бульварной прессе, будто актеры чуть ли не совокуплялись на съемочной площадке. Фильм исключительно пристоен и пресноват, если учесть неординарность героев, среды и эпохи.

Эстетика комиксов и порножурналов («трэш») сталкивается в нем с эстетикой голливудского лоска и блеска («глэмор»). И если в содержании картины преобладает первая, то в стиле побеждает вторая.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Лэрри Флинт против Чарлза Кейна

Вот уже более полувека как всякий режиссер, взявшийся за фильм о газетно-журнальном магнате, волей-неволей напрашивается на сопоставление с «Гражданином Кейном» Орсона Уэллса. Не стал исключением и последний фильм Милоша Формана «Народ против Лэрри Флинта», тем более что фигура главного героя располагала к подобному сопоставлению. Лэрри Флинт, так же как и Чарлз Фостер Кейн, был королем желтой прессы, властителем дум американцев, страдавшим тем не менее отсутствием вкуса и играющим на низменных страстях читателей. На сопоставление с героем Уэллса провоцируют и отдельные детали; так, инвалидное кресло Кейна, мелькающее в кадрах хроники, становится основным местом пребывания Вуди Харрелсона во второй половине фильма Формана, словно подчеркивая едва заявленный в классической ленте мотив немощи героя.

Можно сказать, что воспоминание о «Гражданине Кейне», сопровождающее зрителя, позволяет переставить акценты в истории борьбы Лэрри Флинта: победивший в судебном процессе, он тем не менее терпит жизненное поражение. Подобно Кейну, хотевший играть только по своим правилам Флинт остается в финале в полном и беспросветном одиночестве. Одиночество традиционно служит одновременно наказанием и знаком избранничества, и потому, только усадив победившего в Верховном суде Лэрри к двум телеэкранам, показывающим его мертвую жену, Форман смог сделать из порнокороля трагическую фигуру, хотя бы отдаленно соразмерную поистине шекспировскому масштабу Кейна. Отметим, кстати, что телеэкраны в финале выступают очевидной заменой стеклянного шарика, в который также пристально вглядывается Кейн; rosebud'ом — «розовым бутоном» Лэрри Флинта оказывается женщина, в полном соответствии с предположением одного из редакторов кинохроники[1].

Интересны, однако, не столько сопоставления, сколько те изменения, которые время внесло в хрестоматийную историю. Осознанно или подсознательно Форман, опираясь на реальные факты из жизни издателя «Хаслера», сконст-

[1] Предположение это и в случае Уэллса не было лишено известных резонов: согласно известной легенде, Херст называл «розовым бутоном» клитор Мэрион Дэвис (об этом якобы знал Герман Манкевич, бывший ее другом). То есть rosebud изначально означал если не женщину, то по крайней мере ее часть, причем как раз из тех, что находились в центре профессиональных интересов Лэрри Флинта.
Одним из оснований для сопоставления может быть попытка самоубийства Сьюзен, принявшей снотворное, и история Алтеи, доведшей себя до смерти наркотиками. И напоследок замечу, что Херст считается одним из инициаторов запрета марихуаны в США и, таким образом, тоже связан с наркотиками — хотя и иначе, чем Лэрри Флинт и его жена.
Симптоматичен также выбор Кортни Лав на главную женскую роль. Помимо собственного опыта наркомании и алкоголизма Лав даже среди рок-звезд выделяется умением устраивать шоу из своей жизни; история о том, как она путешествовала по всей Америке с прахом своего мужа (покончившего с собой лидера группы «Нирвана» Курта Кобейна), обошла все газеты.

руировал Кейна образца 70 — 80-х. И хотя часть различий между двумя магнатами носит случайный характер, некоторые из них симптоматичны.

В отличие от Уэллса, скрывшего прототип Кейна — У.Р.Херста — за псевдонимом, Форман не только вынес имя издателя «Хаслера» в название фильма, но и пригласил его самого на эпизодическую роль судьи. Херст попытался приостановить выход фильма на экран и, не добившись этого, бойкотировал показ, употребив на это немалые деньги и свое влияние. Лэрри Флинт остался доволен фильмом про себя, рвался участвовать в его рекламном турне и рассорился со студией «Коламбия», не выславшей ему билет на церемонию вручения «Оскара». Его влияние ушло на получение билета, а немалые деньги — на скандалезный лозунг «Коламбия» — сосет!», осенивший «Шрайн Аудиториум».

Разумеется, подобные различия не случайны. Херст и Кейн живут в эпоху закрытости личной жизни, когда издатель скандальной газеты должен быть морально безупречен (не случайно обнародование связи Кейна — изначально вполне платонической — со Сьюзен Александер стоит ему победы на выборах). Про Кейна говорили, что трудно назвать другого человека, личная жизнь которого была бы так хорошо известна, как его. Спустя полвека такой человек нашелся. Таков Лэрри Флинт — герой эпохи перманентного шоу, когда важнее быть на виду, чем выглядеть привлекательно. Не случайно пафос «Хаслера» — срывание всех одежд, полная обнаженность, не оставляющая места приватности и тайне. В отличие от фильма Уэллса, построенного как попытка разгадать тайну личности Кейна, структурно фильм Формана не оставляет места тайне — всем все известно заранее, жизнь героя полностью публична.

Симптоматично, что один из наиболее важных в сюжете фильма судебных процессов как раз и посвящен праву публичной фигуры — преподобного Фарвелла — на личную жизнь, точнее, отсутствию такого права. Соответственно в фокусе внимания Флинта-издателя оказываются не события уровня войны и мира, занимавшие Кейна-газетчика, а частная, интимная жизнь знаменитых людей. Характерно, что соприкосновение с миром власти происходит у Кейна в результате брака с племянницей президента, а у Флинта — через публикацию фотографий first pussy, обнаженной Жаклин Кеннеди-Онассис. Отношения героев фильмов с женщинами — еще один сближающий их момент. Паре Эмили — Сьюзен Александер соответствует пара Рут Картер — Алтея. (Форман словно нарочно убирает из жизни своего героя остальных женщин; между тем у реального Флинта было четыре жены.) Добропорядочную племянницу президента сменяет религиозная сестра, а бездарную певицу — талантливая стриптизерка. Удерживаясь от подробного сопоставления Алтеи и Сьюзен Александер, замечу только, что карьера жены Кейна заканчивается там, где начинается карьера Алтеи: в дешевом клубе.

Все сказанное выше позволяет наметить главное различие эпохи Кейна — Херста и Лэрри Флинта: печатное слово, всегда скрывающее в себе возможность тайны, сменил предельно обнаженный образ. Не случайно, в отличие от «Гражданина Кейна», в фильме Формана фактически не показывается печатная продукция Флинта, никогда — тексты статей (если таковые вообще есть в «Хаслере»). Газеты уступают место телевидению и видео, а статичный образ сменяется динамичным и подвижным. Одной из кульминационных сцен фильма становится речь Флинта на оплачиваемом им митинге в защиту свободы печати. Подобно Кейну, в сцене встречи с избирателями Флинт стоит на фоне огромного экрана, но вместо собственного портрета за спиной оратора — бесконечно чередующиеся голые красотки, перебиваемые сценами насилия и войны. «Что лучше — показывать секс или показывать насилие?» — восклицает Флинт. В мире, где нет обсценности (неприличия), нет и сцены; ее заменил телевизионный экран.

Этот наполненный дешевой риторикой эпизод становится еще более саркастичным, если мы вспомним, что эти слова произносит Вуди Харрелсон — Микки из «Прирожденных убийц», фильма, подвергавшегося цензурным преследованиям как раз из-за насилия. Несколько преувеличивая, можно сказать, что для 90-х насилие стало тем, чем секс был для 60 — 70-х, и потому противопоставление убийства и совокупления, к которому апеллирует Флинт, уже не кажется сегодня абсолютным. Обнаженные и окровавленные тела за его спиной выглядят как реклама «Бенеттона» или история любви Микки и Мэлори. Сексуальная революция победила, а победившая революция всегда приносит с собой террор и смерть.

АННА КОРОЛЕВА

Жизнь до самой смерти

Лес. Тень и прохлада деревьев — лишь отголоски зноя, лишь шепот на ухо, превозмогающий далекий, неистовый шум. Одно дерево умирает, другое продолжает расти.

Одно дерево иссушёно временем, оно легко колышется на ветру, немое и сутулое. Другое возле него напоено силой, одето праздничной зеленью листвы. Их корни переплелись, их ветви воздеты и перекрещены в такой неизбежной и долгой близости, что в смешении их уже не различишь, где кончается расцвет и где начинается увядание. Мать и сын. Живое дерево леса и мертвое дерево дома, скамьи перед домом. День, который гонит прочь из четырех стен, вечер, возвращающий обратно под крышу...

Фильм «Мать и сын» — очистительное, светлое, катарсическое завершение трилогии Александра Сокурова, начатой «Кругом вторым» и «Камнем». В двух предыдущих картинах живой герой встречается с уже умершим — с мертвым или таинственно воскресшим. В «Матери и сыне» оба героя находятся по сю сторону. Мать скоро умрет. Сын ожидает ее конца вместе с ней. Живое дерево до конца остается рядом с гибнущим.

Сын проживает с матерью ее последние дни. Его терпеливая, бережная забота — без раздражения или нетерпения. Нет в ней и греховного, хотя понятного любопытства смертного перед смертью.

Благодаря тому, что общение матери и сына в эти последние дни происходит без свидетелей, оно очищено от каких бы то ни было ритуальных условностей, в которых нередко скрывается горькое наслаждение сочувствием и снисхождением окружающих. У сына не возникает соблазна предвосхитить ход событий — он любит мать живой до самого последнего ее вздоха, он не оплакивает ее заранее, но и не пытается наигрывать мнимую надежду на ее выздоровление. Его не подавляет процесс умирания. Возле матери он познает беспричинную благодать самой жизни: движения, дыхания, перемен света, цвета, звука, осязания вещей, их тепла и тяжести. Он чувствует в дыхании



«Мать и сын»
Автор сценария Ю.Арабов
Режиссер А.Сокуров
Оператор А.Федоров
Художник В.Зелинская
Музыка из произведений М.Глинки, О.Нуссио, Д.Верди
Госкино РФ, «Северный фонд»,
Zero Film при участии киностудии «Ленфильм»
Россия — Германия
1997

смерти эту неповторимую летнюю истому то ли застывшего, то ли молниеносно исчезающего времени. Из-за болезни матери жизнь подобралась к нему ближе и заговорила с ним пусть тише, но отчетливее.

В сумеречной прохладе дома она увещевает его скрипом дверей и половиц, в летнем лесу тешит полуденной тишиной, нарушаемой негромкими голосами насекомых. Равнодушно-щедрая природа вежливо охраняет его уединенную печаль, однако не позволяет ему ощутить отчаяние одиночества.

В тот момент, когда мать перестает жить, сын на мгновение пытается странным, нечеловеческим криком нарушить безответные умиротворенность и покой, наполнить неподвижный, опустевший день своей почти звериной, безыскусной скорбью — но природа то ли не слышит его, озабоченная вечностью, то ли, напротив, молча и ласково баюкает его в объятиях своего безмолвия, словно повторяя его собственный жест, когда он осторожно брал невесомое, поникшее тело матери и, прислушиваясь к чуть теплившемуся ее дыханию, нес на прогулку.

Там, где природа, на взгляд Сокурова, оказывается чересчур простой и лаконичной, в фильме звучит музыка. Музыка вторгается в жизнь матери и сына на тех же правах, что и сама природа: она стоит за спиной, строгая и всеведущая, и наблюдает за течением времени и неотвратимым движением героев навстречу смерти.

Но меланхолический тон повествования не кажется замедленным и нарочитым: настроение и состояние сына — не медитативное, а деятельное и энергичное. Это состояние и обусловливает неожиданно динамичный и подвижный ритм картины, ее живую, развивающуюся драматургию. Юность, встречающаяся со смертью, становится зрелостью, старость, истонченная болезнью, приобретает детские черты. Мать прислушивается к себе, к своей боли, к тому, как истощается ее тело. Дни сына наполнены неустанной, деятельной любовью. Сын не проявляет истового усердия в поисках панацеи, нет в нем и смятения преждевременной скорби — он спокойно и бережно, не оставляя мать ни на минуту, сопутствует ей в последние дни, не разделяя свои занятия на грязную и тяжелую (особенно для мужчины) работу сиделки и печальный труд сына у смертного одра матери.

Жизнь сына проникнута покорным ожиданием, тихим предчувствием исхода матери, осторожным наблюдением за едва уловимыми колебаниями мерцающей, чуть теплящейся рядом жизни. Вопреки законам человеческой психологии, которые диктуют здоровому подсознательный, животный страх перед смертью и не дают приблизиться к умирающему (вспомним поведение сестер в «Шепотах и крике» Ингмара Бергмана), сын не испытывает чувства отчуждения по отношению к матери, и ему не приходится преодолевать банальную, внеморальную брезгливость по отношению к ней.

По сути, Сокуров предлагает нам идиллию как сюжет совершенных человеческих отношений, в которых единственной проблемой оказывается смерть, то есть разлука...

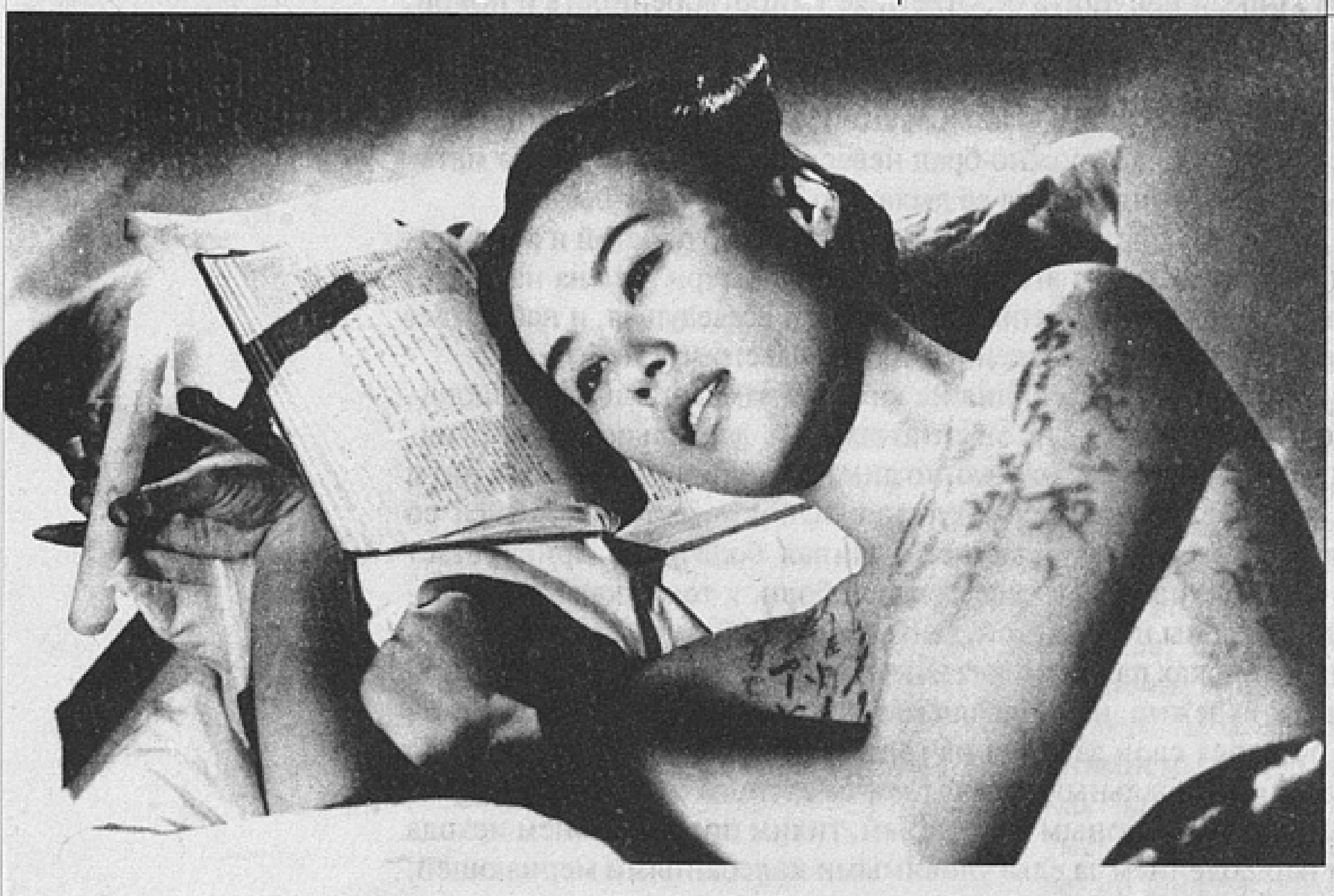
Но пластическое воплощение сыновней нежности обладает такой силой, что чистота и святость объятий матери и сына в какой-то миг порождают подспудный мотив кровосмешения.

Однако и признаваясь себе в подобных ощущениях во время просмотра, зритель, тем не менее, избавлен от чувства неловкости, ибо все, что происходит на экране, — это эзотерическая правда двоих, которая не до конца может быть познана непосвященными. Это та грань целомудрия, которую легко заклеймить как порок, это та степень родственной близости, где человеческое превосходит кровное.

Именно на этой дразнящей, опасной – и для автора, и для зрителя – двусмысленности и строится разговор Сокурова с аудиторией. Именно через соблазн эффектного жеста, явленный в картине наряду с избавлением от него и преодолением страха и одиночества, Сокуров сумел привести свою трилогию о смерти к финальному. Его энергия накапливалась в процессе развития замысла. Первоначальная версия сценария предусматривала, что после смерти матери сын покончит с собой, а в финале безлюдная природа исполнит предвечное, жизнеутверждающее соло. Но Сокуров не омрачил сыновнего смирения сыновним бунтом: герой остается жить, и с ним рядом, как и раньше, — природа, музыка и память о матери.

Смерть, как сказано у Евг. Шварца, подошла совсем близко. Она стала полноправной героиней сокуровской трилогии. А в присутствии смерти принято говорить правду.

А В Т О Р Е Ц Е Н З И Я



«Записки у изголовья» («Книга у изголовья», The Pillow Book)

По мотивам одноименной книги Сэй Сёнагон
Автор сценария и режиссер Питер Гринуэй
Оператор Саша Верни
Художники Уилберт ван Дорп, Андре Пютман, Эми Вада
Композитор Брайан Ино
В ролях: Вивиан Ву, Йоси Оида, Кен Огата, Хайдеко Йосида, Юан Макгрегор и другие
Kasander and Wigman Productions — Woodline Films — Alpha Films
Нидерланды — Франция — Великобритания
1995

Последний фильм Питера Гринуэя бьет все рекорды по неверным переводам его названия на русский язык. Не могу отказать себе в удовольствии и перечислю некоторые: «Чтение на сон грядущий», «Книга-подушка», «Интимный дневник», «Роман на ночь» и — мое любимое — «Постельное чтение». В этом смысле видеопираты были точнее — их версия называлась «Китайская каллиграфия».

На самом деле единственно возможный перевод названия — «Записки у изголовья», в честь классической книги, написанной придворной дамой Сэй Сёнагон тысячу лет назад в Японии. Правда, Гринуэй тоже допускает определенные вольности в трактовке этой давней истории — имя Сэй Сёнагон мало кому известно, а в фильме несколько раз говорится, что главная героиня — Нагико — тезка автора «Записок у изголовья». Впрочем, отдельные неточности не так уж важны. Интереснее разобраться, что привлекло Гринуэя в культуре хэйанской эпохи.

Мне думается, что помимо общей для многих европейских художников «тяги на Восток», заметно обострившейся в последнее десятилетие у людей кино (во многом благодаря киноуспехам Китая и Гонконга), причины обращения Гринуэя к новому материалу следует искать в той ситуации, в которой он оказался в начале 90-х годов.

Давно стала общим местом мысль о том, что в основе многих построений Гринуэя лежит эстетика XVII века с ее культом поверхностного, любовью к реестрам и сочетанию возвышенного и натуралистического; эстетика, приверженность которой временами принимает у Грину-

эя несколько параноидальный характер. В связи с этим в свое время такие фильмы, как «Повар, вор, его жена и ее любовник», «Зед и два нуля» и другие ленты «классического» периода (1986 — 1989) Гринуэя, к месту и не к месту привлекались для разговора о сродстве барокко и постмодернизма — разговора, главной целью которого, как представляется теперь, было определить одно трудноопределяемое понятие через другое, столь же расплывчатое. Так или иначе, после успеха «Повара, вора...» Гринуэй, вероятно, почувствовав себя достаточно свободным, отходит от современности и обращается непосредственно к шекспировской «Буре» (в «Книгах Просперо») и к XVII веку (в «Дитя Макона»). Оба фильма были встречены довольно прохладно, что объяснялось не только тем, что Гринуэй постепенно выходил из моды, но и тем, что, обратившись напрямую к своей любимой эпохе, он естественным образом лишил себя возможности играть на переключении кодов и подключении энергетики XVII века к сегодняшнему дню. Вместе с тем тема проступающей в современном мире эстетики барокко была фактически исчерпана. Однако Гринуэй по-прежнему нуждался в возможности развивать свои любимые мотивы: смертельная сила любви и ревности, бренность и красота человеческого тела, смешение высокого и низкого, живопись и жизнь, составление перечней и натюрмортов и т. д. В «Записках у изголовья» он нашел выход. Идею связи настоящего и прошлого вывел на сюжетный уровень (как он уже сделал однажды в «Животе архитектора»), но, поставив на место европейского «сегодня» «сегодня» Дальнего Востока, подменил барокко хэйанской эпохой. Естественным оказывается обращение к «Запискам у изголовья» с прославленными и многочисленными перечнями того, что «заставляет сердце сильнее биться», «рождает тревогу», «от чего веет чистотой» и т. п. (часть из этих перечислений вошла в фильм). Это все тот же излюбленный Гринуэем реестр, но построенный по менее очевидному для европейского зрителя принципу. Известно, что большая часть классических фильмов Гринуэя структурирована как некий список: список игр и умерших в «Отсчете утопленников», бестиарий в «Зед и два нуля», меню в «Поваре, воре...» и т. д. В «Книгах Просперо» была предпринята попытка составить библиотечный каталог, но, судя по всему, она не удовлетворила Гринуэя (зрителя, как мы уже отмечали, тоже, и поэтому в «Записках у изголовья» была повторена). Позаимствованные у Сэй Сёнагон перечни предметов сменяются во второй половине ленты списком тринадцати «книг», которые Нагико посылает издателю. На этот раз Гринуэй подобрал книги по своему вкусу, включив в свой каталог «Книгу соблазнения», «Книгу предательства», «Книгу молчания», «Книгу тайн» и, разумеется, «Книгу любовников» и «Книгу мертвых». В некотором роде это может означать сознательное возвращение Гринуэя на пять лет назад — он продолжает вести линию «Повара, вора...» (переклички здесь достаточно заметны), далее заменяя Prospero's Books на The Pillow Book (не случайно в обоих фильмах применена схожая техника полиэкрана).

В этом смысле обращение к опыту дальневосточной культуры оказалось успешным — Гринуэй сумел сохранить верность своим навязчивым нумерологическим и прочим пристрастиям, при этом во многом обновив визуальный ряд за счет освоения культуры японской каллиграфии. Однако эта удача остается индивидуальной удачей Гринуэя, а новый фильм, в отличие от «Отсчета утопленников» или «Повара, вора...», оказывается сегодня в чужеродном для себя контексте.

Сергей Кузнецов

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Идеальная модель кино

Фильм «Записки у изголовья»[1] навеян шедевром классической японской литературы — дневником Сэй Сёнагон, придворной дамы X века, в котором содержались размышления о возлюбленных, лирические зарисовки, списки любимых вещей и занятий. Отрывки из этой книги включены в фильм, но Гринуэй хотел подобрать современный аналог, а потому придумал следующий сюжет: «Двадцать восемь лет из жизни Нагико — девушки, которая вырастает в Японии, бежит в Гонконг, а потом возвращается обратно в Японию». Вехами в повествовании служат также тринадцать книг эротических стихов. Каждую из книг Нагико пишет на коже очередного юноши, которого затем посылает к издателю-гомосексуалисту.

Каждый год в день рождения Нагико ее отец, каллиграф и писатель, рисует на ее лице поздравление; каждый вечер тетя читает ей главы из «Записок у изголовья» Сэй Сёнагон. В пятилетнем возрасте Нагико подглядывает за тем, как ее отец закрепляет договор со своим издателем, отдаваясь ему. Гринуэй поясняет, что это ситуация типичного японского двоемыслия: «Я плачу тебе за твои произведения, но на самом деле я плачу тебе за интим». В восемнадцать лет Нагико выдают замуж за племянника издателя, который наотрез отказывается рисовать на ее лице. У героини возникает чувство, что в ее жизни чего-то недостает. После того как муж сжигает ее дневники, она бежит из Японии в Гонконг, где добивается больших успехов как фотомодель и нанимает каллиграфов, чтобы они писали на ее теле. Телом она с ними и расплачивается.

Англичанин Джером, переводчик, подает ей идею — писать на телах любовников. Ее первое произведение, перенесенное на бумагу, отвергнуто — тем же самым издателем, который когда-то находился в связи с ее отцом, а теперь является любовником Джерома. Тогда Нагико соблазняет Джерома, и он предлагает ей написать стихи на его теле, чтобы заставить издателя оценить их по достоинству. Однако Джером забывает обещание, данное Нагико. И тогда, надеясь привлечь внимание издателя, Нагико начинает писать свои эротические стихи на телах других молодых людей.

[1] В русском языке принят именно этот вариант названия — «Записки у изголовья», предложенный В.Марковой, автором перевода книги Сэй Сёнагон на русский язык: «Так именовались в старину и тетради для личных замет, и сами эти заметы. В твердом японском изголовье устраивался выдвижной ящичек-тайник». — *Прим. переводчика.*

Язык крайностей

Япония у меня — это лишь плод воображения европейцев — вроде Америки у Кафки: Кафка писал о стране, где никогда не был.

Меня привлекла эпоха японской истории, когда в аристократических кругах бытовала полная свобода в отношениях между мужчинами и женщинами, а такого понятия, как супружество, просто не существовало. Нагико задумана как современная Сэй Сёнагон. Во всех моих фильмах есть мотивы договоров и сделок, заключаемых между сексом, любовью, деньгами, властью и искусством; а секс, любовь, деньги и так далее — это и есть силы, которые питают кино энергией. В моих фильмах чувственность изображается через причудливые, барочные видения, я говорю на языке крайностей. В основе таких понятий, как любовь, лежит забота об исполнении элементарной дарвиновской директивы: необходимости продолжения рода. Эту основу мы камуфлируем всевозможными инкунабулами и украшениями. Думаю, мои фильмы отражают эти украшения и в то же время подводят под них мину — идею о необходимости контракта между мужчиной и женщиной, контракта на продолжение рода. Эта мина заложена в «Контракте рисовальщика», в «Животе архитектора», в «Отсчете утопленников».

Идеальный язык — иероглиф

«Книга у изголовья» («Записки у изголовья») продолжает визуальные эксперименты, начатые в «Книгах Просперо». В названии обоих фильмов есть слово «книга», что демонстрирует мой вызов принципиальной ошибке традиционного киноискусства, которое начинает с текста и лишь потом переходит к изображениям, за счет чего получается, будто кино — это иллюстрация к тексту. Можно обозначить несколько симметричных моментов. Первый фильм, «Книги Просперо», развился из «Бури» Шекспира, созданного четыреста лет назад произведения английской классики, второй — из созданного тысячу лет назад произведения японской классики «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон. Но, в отличие от «Книг Просперо», второй фильм снят на современный сюжет, позволяющий развернуть те новые приемы, которые в первом сознательно и сурово сдерживались.

Визуальная метафора-лейтмотив «Записок у изголовья» — это восточный иероглиф как лекало кинематографической практики. История японской каллиграфии — это и история японской живописи. Изображение и текст едины. Текст читается через изображение, а изображение предстает перед зрителем-читателем в тексте, что вполне может служить идеальной моделью кино со всеми его попытками уладить отношения недружных супругов: изображения и текста. При мысленной ориентации на японские иероглифы — самые замысловатые, возможно, самые «художественные» из всех восточных письмен — вполне естественно, что мой фильм о Японии.

Чтобы создать современный сюжет на тему древней каллиграфической традиции, используемый язык поневоле должен быть очень старым и очень новым: две тысячи лет каллиграфических знаков плюс десять лет компьютерных визуальных новаций плюс сто лет киноязыка. Можно выделить три особые категории сравнительно новых идей: полиэкраны, деконструкция хронологии в построении фильма, а также беспрестанные изменения параметров экрана, соотношения его ширины с высотой.

Самые знаменитые эксперименты с полиэкраном проводил Абель Ганс в «Наполеоне» (1927), хотя открытые им возможности использовались впоследствии крайне редко по причине ужасающей дороговизны и ограниченных возможностей кинотехники. Полиэкранные эксперименты 70-х, ведущие свое начало от международной выставки «Экспо-70» в Японии и таких фильмов, как «Гран при» (1966) Джона Франкенхаймера и «Дело Томаса Кроуна» (1968) Нормана Джуисона, были по сути своей декоративными. Полиэкран очень редко поднимался в них до уровня художественного приема. Крупные эстетические достижения в этом плане появились лишь с прогрессом телевидения.

Разрушение традиционного хронологического построения фильма, предвещаемое такими распространенными приемами, как ретроспекция, скачки в будущее и разнообразные изыски в сценах снов, по-настоящему осуществилось, возможно, лишь когда Ален Рене (вместе с Роб-Грийе) разрушил хронологичность, выстроив факты, вымысел, воспоминания и фантазии (извечный литературный прием) в порядке, отражающем механизмы человеческого восприятия и памяти гораздо точнее, чем классический порядок «начало — конец».

Третья и, возможно, самая новаторская сфера — это изменение параметров экрана, его формы в соответствии с концепцией фильма, его содержанием. Нельзя сказать, чтобы кино совсем ничего не знало о существовании подобных выразительных средств: тому порукой — использование кадрирования при съемках, история мультипликации, некоторые традиционные оптические эффекты. Однако свобода художника, выбирающего холст определенной ширины и высоты в соответствии со своей концепцией, традиционным кинематографистам и не снилась.

Средства вышеупомянутого языка параметров были освоены телевидением: вставные кадры, кадры, наложенные друг на друга, наложение текста, множественное использование текста и изображения. С давних пор вышеперечисленные приемы стали основными чертами визуальной рекламы. Но их широкое использование для структурирования и организации художественного игрового фильма — редкий случай. «Книга у изголовья» старается выразить на этом полиязыке содержание, благодатнее которого нельзя было и придумать. Здесь форма и содержание будто созданы друг для друга; «скажи мне, что ты читаешь, и я скажу, кто ты», «начать жизнь с чистого листа», «я читаю у тебя в глазах, как в книге» — вот о чем этот фильм. Все старания были направлены на то, чтобы выработать формулу, которая позволяет привязать язык к содержанию — наподобие того, как связаны воедино изображение и текст в восточном иероглифе, и, не поддаваясь соблазну использования этого потенциала в чисто декоративных целях, в то же время не стыдиться следовать Принципу Удовольствия.

Повествование требует смешения времен: вставные кадры и полиэкраны способны охватить образы прошлого, настоящего и будущего — не последовательно, как в традиционном кино, но синхронно, все разом, выстраивая их в смысловые ряды по масштабам, важности, приоритетам и колориту. И вовсе не обязательно, чтобы они образовывали четко разграниченные блоки — пусть наслаиваются друг на друга или переплетаются, отражая наше реальное восприятие времен и грамматических наклонений в жизни. Параметры кадров способны выражать иронию, юмор и критику: можно использовать классический годаровский прием, делая важное визуально маленьким, а банальное — невероятно громадным, или замедлить движения ловкача-фокусника, разоблачая обман параллельно с тем, как плоды обмана демонстрируются в режиме реального времени. И все это скомпоновано на одной зрительной плоскости, дабы зритель мог все оценить собственными глазами и сравнить. Вот вам рывок к свободе, к языку, который кубисты, Джойс и Элиот даровали модернизму — эстетическому направлению, философии, способу конструкции — он, похоже, прошел мимо кино. А может быть, само кино сознательно прошло мимо модернизма.

Сложноскомпонованный (сложносочиненный) кадр позволяет создавать визуальные цитаты-аллюзии, отсылающие к Западу и Востоку, старому и новому; прежде всего, это доминирующая на Западе традиция ренессансной визирной рамки и ее противоположность — пространство восточной картины, как правило, необрамляемое; это свиток и висячий вертикальный «холст», а также «лишенные краев» панорамы складных ширм и «бесконечные» кольцевые ландшафты восточной керамики; а также вставки-виньетки на японских гравюрах. Фильм заимствует прием каллиграфической подписи-клейма (оттиск личной печати, которую каллиграфы ставили на свои труды вместо своих имен) для создания оттисков другого рода. Прием помогает осмыслить оппозиционные способы чтения текстов — западный слева направо и восточный справа налево[2]. Западное чтение слева направо — признак позитивной деятельности, но,

[2] Строго говоря, японцы пишут столбиками, сверху вниз. Но сами эти столбики располагаются на странице справа налево. Так что по отношению к нашим японские книги кажутся «перевернутыми»: где у них титульный лист, там у нас последний, и читают они «с конца». — *Прим. переводчика.*



с точки зрения правильного чтения японских текстов и комбинаций изображений, это непорядок. Таким же образом восточное чтение справа налево западному человеку кажется чем-то разбалансированным, не поддающимся коррекции в зеркале и даже смущающим нравственность.

Надеюсь, что в фильме найдется очень много подобных попыток слить воедино форму и содержание, вдохновляясь идеалом — иероглифом, объединяющим в себе изображение и текст. Изображения, использованные в фильме, вовсе не являются самыми яркими и высокохудожественными, но все они вносят какую-то лепту в общий поиск, который ведет кинематограф.

Sight and Sound, 1996, November

Перевод с английского Светланы Силаковой

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Язык тела

Комментарий к кадрам из фильма

Отражение маленькой Нагико в зеркале

Один из главных структурирующих приемов в фильме — создание колористического сэндвича «Япония — Гонконг — Япония», где Гонконг — мясо, а Япония — ломти хлеба, между которыми это мясо зажато. Действие фильма начинается и заканчивается в Японии, черно-белыми сценами в стиле Одзу — с напряженной эмоциональной атмосферой, минималистской композицией, подчеркнутой сдержанностью жестов. Сцены эти снимались с высоты одного метра над полом — с уровня глаз коленопреклоненного наблюдателя. Вы видите стоп-кадр из завязки сюжета, когда отец девочки Нагико наносит на ее лицо каллиграфическое поздравление с днем рождения. Поздравление подтверждает ее имя, ее пол, ее происхождение от данных родителей и (косвенно) от Бога, который ее создал. Последнее — аллюзия на древнюю, бытующую у очень многих народов легенду о глиняной фигурке, которая выпекалась в небесной печи как раз столько времени, сколько надобно, а потому стала самым гармоничным, желтым — не белым и не черным — человеком (благодаря общим азиатским корням это и история расы краснокожих. Будь она красная или желтая, фигурку все равно нельзя назвать недо- или перепеченной). Мать девочки, китаянка по национальности, держит китай-



ское зеркало (китайское зеркало — цитата из книги Сэй Сёнагон), и четырехлетняя Нагико, в черно-белом изображении, видит, как ее отражение заливается цветным румянцем, в то время как мы (благодаря наложенному цветному тексту) видим еще и ее длинное, замысловатое имя вместе со знакомым именем — тем же, что и у ее любимой писательницы, — и имя ее отца, и их родовое имя. Имя и изображение. Картина и текст. Картина в зеркале («Свет мой, зеркальце, скажи, кто на свете всех милее...») и текст на экране. Экран — это зеркало. Зеркало — это экран. И все же при этом образ лица девочки в зеркале становится текстом, а текст на экране имеет форму зеркала. Деррида сказал: «За изображением всегда остается последнее слово». Но докопался ли он тем самым до сути дела? Или обворожительное остроумие Деррида уничтожило последовательность его собственной логики? В конце концов слово есть не что иное, как изображение. Эта двузначность наводит на мысль, что изображение и текст, существующие по отдельности друг от друга, — нечто неуклюжее, необязательное.



Придворная дама эпохи Хэйан пишет на свитке

Хотя в этом фильме я не намеревался ни экранизировать в традиционном понимании этого слова «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон, ни создавать к ней киноиллюстрации, некоторые из сконструированных мной образов восходят к этой книге. Этот кадр — аллюзия на горячую убежденность Сэй Сёнагон в том, что без литературы, слов, писательства мир был бы печальным и убогим местом. Мы понимаем, почему Сэй Сёнагон с таким энтузиазмом берется за кисть для письма, когда видим сцену, где женщина провожает взглядом своего любовника, уходящего от нее по озаренному рассветом саду. Чтобы как-то компенсировать боль разлуки с любимым и вспомнить ночные радости, она церемонно (со всей продуманной медлительностью жестов, характерной для японской чайной церемонии) готовится к акту письма. Она разворачивает бумажный свиток, нюхает его «кожу», готовит тушь и только затем берет кисть. Японская бумага — одного цвета с кожей японцев, японская черная тушь — одного цвета с волосами японцев, а орудие, используемое для нанесения туши на бумагу, — это кисть, предмет, чувственная форма которого неизбежно вызывает ассоциации с пенисом. Принято прославлять эффективность и красоту бумаги и туши, но и в том, и в другом случае всегда забывают, как красиво и эффективно орудие, с помощью которого осуществляется творчество. Мы можем предположить, что к писательству Сэй Сёнагон толкали исключительно эстетические соображения — она сама приложила максимум старания, чтобы нас в этом уверить, — но если верить Артуру Уэйли[1], хэйанским придворным дамам было просто нечем больше заняться. Уэйли описывает многочасовую монотонную скуку, погруженные в вечный полумрак комнаты, кодекс поведения, требовавший от женщины пассивности, замысловатые одеяния, не допускавшие резких движений. Женщина, находившая удовольствие в писательстве, могла хоть чем-то скрасить свою тоскливую жизнь.

[1] Автор английского перевода и комментария «Записок у изголовья». — *Прим. ред.*

Отец Нагико с издателем

Другой структурирующий прием — использование дневника. Прием достаточно распространенный. Мне очень понравилось, как священник вносил записи в дневник в фильме Брессона «Дневник сельского священника», а Бельмондо чиркал заметки для своей автобиографии в «Безумном Пьеро». Мы получаем двоякую — вербальную и визуальную — информацию, что позволяет нам толковать фильм, исходя, с одной стороны, из того, что мы видим на экране, с другой — из того, что читаем в дневниках. Нагико, как и ее кумир Сэй Сёнагон, ведет дневник. Из ее записей мы узнаем, что она думает о происходящем, и это дает возможность одновременно видеть на экране изображение и красивый японский текст. Изображение видится нам сквозь текст. Закадровый голос синхронно переводит фразы с японского на английский, проясняя двойственное положение автора дневника — Нагико, которая пытается «прочесть», то есть разгадать смысл странного занятия, которому предаются ее отец и его издатель. Маленькая девочка — автор текста, написанного много лет спустя, — подглядывает за отцом из-за двух бумажных японских ширм — в сущности, это примитивные киноэкраны: полупрозрачные, задерживающие свет, они позволяют любоваться игрой четких, ясно очерченных теней. Письменная запись в дневнике и ее звуковой, переведенный на английский язык вариант свидетельствуют, что девочка точно не знает, что именно она видела. Мы мудрее: нам кажется, что мы видели гомосексуальный акт, где ее отец выступал в роли пассивного партнера (последующие события вроде бы подтверждают эту интерпретацию). Акт соития сопровождается актом передачи крупной суммы денег (из рук издателя — в руки отца девочки). Формально это гонорар за публикацию рукописи, а в реальности — плата за оговоренные и должным образом оказанные сексуальные услуги. Отсюда и ведет начало мотив мести Нагико, который вначале подстегивает, а потом замораживает действие фильма. Врученные деньги фигурируют на экране как еще одно, третье изображение. Его мы тоже видим сквозь текст. Этот прием с купюрой будет всплывать и при других важных финансовых сделках. У Нагико развилось настоящее чутье на запах этих денег. Этот запах она ни с чем не спутает.





Сожжение дневников

Этот кадр — почти финальный в сцене первого сожжения дневников Нагико. Два костра — точно гвозди, удерживающие срединную часть фильма. Первый костер (который развел муж героини) возвещает о ее отъезде из Японии в Гонконг, второй (который развела сама Нагико) — о ее возвращении. В обоих кострах сгорают слова. Супруги поссорились из-за ее дневника: многие записи содержат нелицеприятные отзывы о муже, другие сделаны на неизвестных ему языках. Муж обвиняет Нагико в том, что она ведет себя, как хэйанская фрейлина. Собственно, она действительно себя так ведет. Начало ссоры мы видим на маленьких картинках, вставленных в центр дневниковых страниц, которые заполняют весь экран. По мере того как раздоры становятся все более жаркими, кадры, отображающие эти раздоры, все больше вырастают в размерах, и, наконец, в момент апогея ссора визуально захлестывает дневники.

Джером и Нагико занимаются любовью

Ближе к концу фильма, когда большая часть конфликтов разрешилась и все точки над «i» расставлены, мы видим полиэкранный монтаж, связывающий в единое целое разные образы, уже знакомые и совершенно новые. Эти образы сопровождаются безыскусными текстами, написанными, скорее всего, Нагико в манере ее кумира Сэй Сёнагон: «Вещи, которые заставляют сердце биться все быстрее». Они функционируют наподобие хайку: минималистские, скупые, богатые аллюзиями. Изображение и текст работают одновременно, объединенные общей конструкцией. Один из этих текстов: «Любовь после полудня в подражание истории». Само изображение появляется в фильме раньше, когда сексуальная и эмоциональная жизнь героя и героини достигает пика совершенства. Они часто занимаются любовью «после полудня» и (бессознательно для себя самих, вполне осознанно — для нас) проигрывают сцены между знаменитыми любовниками из Эдо — любовниками в плавучем, зыбком мире, которых рисовали Утамаро и Хокусай в «книгах у изголовья» XVIII — XIX столетий. В эти времена «книгами у изголовья» называли уже совсем не те книги, что в эпоху Хэйан, когда родился этот жанр: теперь так именовались руководства, призванные выручать пресыщенных любовников, или каталоги ухищрений для разжигания сексуального аппетита — последние составлялись гейшами. Каково бы ни было их назначение, и какова бы ни была мораль либо аморальность, которую мы им приписываем, лучшие — то есть очень многие — из этих книг являются несомненно экзотическими и эстетически ценными для нас. Умело схваченное настроение, мастерство рисунка, композиции и колорита безупречны с эстетической точки зрения. Благодаря приему наслоения эротический и эстетический заряд графического изображения переносится на экранное изображение.

Sight and Sound, 1996, November

Перевод с английского Светланы Силаковой





ПИТЕР ГРИНУЭЙ:

«Кино не годится для повествования...»

Нагико. Я вошла в комнату и попросила его помощи в качестве переводчика. Он предоставил мне на выбор шесть языков. Потом добавил к ним еще два. Мы разговаривали, и я польстила ему, восхищалась книгами, которые он написал.

Наша первая сделка была чисто финансовой. Ему надо было расплатиться, но у него не оказалось денег. Тогда он предложил выписать чек, но и чековой книжки при нем не было. Я вызвалась заплатить сама, от чистого сердца.

Из фильма «Записки у изголовья»

Меня прежде всего привлекла присущая японцам приверженность вещественности. Вообще мое кино, как мне кажется, стоит в оппозиции к тому, к чему мы пришли за сто лет истории кинематографа, то есть к господству текста.

А поскольку я получил художественное образование, то, как все европейские художники, в первую очередь опираюсь на образную выразительность. Однако когда речь идет о книге, европейские художники выступают как иллюстраторы, они создают образный строй, не заботясь о целостности произведения. Им интересно создавать образы, и они совсем не заботятся о целостном впечатлении от книги. А я озабочен не только зрительным рядом самим по себе, но созданием книги. Книга, текст — моя вторая любовь. Этот фильм представил мне как раз такую возможность — создать образную систему и создать книгу, текст.

В Японии существует очень сильная традиция сопряжения живописи с текстом, то есть зрительных образов и литературы. Здесь образ и текст существуют в неразрывной целостности. Это замечательное единство. Японцы умеют прекрасно конструировать эту целостность, не отделяя образ от литературного тек-

ста. В Европе же эта ориентальная традиция в своем чистом виде не прижилась, и образ всегда выступает некоей иллюстрацией или же метафорой литературного текста. Так или иначе, но они всегда существуют отдельно, слово и изображение, — сами по себе, как некие синонимы.

Однако же если поглубже вникнуть в западную традицию, обнаружится, что в искусстве европейского барокко были попытки соединить образ и текст, то есть использовался вот этот самый — японский — принцип. Содержание как бы обволакивалось изображением.

Много-много лет назад я прочитал классический японский роман Сэй Сёнагон «Макура-нососи» — «Записки у изголовья». В 1996 году эта вечная книга читается как абсолютно современная. Хотя она написана ровно тысячу лет назад. Одна критикесса, посмотрев мой фильм, заметила, что обнаружить в нем следы этой книги очень трудно. Ей было трудно это сделать, потому что она прежде всего пыталась вычленить в фильме какие-то конкретные цитаты из книги Сэй Сёнагон. Но моя задача была совершенно другой. Помнится, когда я поставил в Англии «Книги Просперо», один английский критик сказал: «Слишком много Гринуэя для пьесы Шекспира». Наверное, в данном случае он сказал бы: «Слишком много Гринуэя для романа Сэй Сёнагон.

Нагико. Когда я впервые приехала в Гонконг, мне ужасно не понравился этот проклятый город с грязными домами и дешевыми комнатами. Я не могла понять, что хорошего увидели здесь мои родители. Я с трудом пыталась улучшить свой китайский язык, которому учили меня родители. А потом я решила возродить традицию своего отца. Я училась печатать. И на свой 21-й день рождения я попробовала сделать себе каллиграфическую надпись, как это делал мой отец в знак своего благословления.

Из фильма «Записки у изголовья»



Выскажу одну довольно провокационную мысль. По-моему, кино не годится для повествования. Это не повествовательное искусство. Приведу пример. Девушка открывает окно. Я часто использую этот кадр. Что видят при этом зрители? Это можно пересказать в нескольких словах. Но что хочу показать я? Я хочу показать вам женщину, занавеску, небо, то, как женщина одета, каким жестом она открывает окно. Кино создает особый, сложный и конкретный образный мир, к которому восприятие будет возвращаться в своей памяти, углубляться в него, развивать его, дополнять. Этот образ вовлекает зрителя в себя. Иными словами: само по себе повествование — далеко не самое важное. Для меня важнее другое: тот тип восприятия, который обладает эмоциональной природой. Я имею в виду образность, которая привлекла к кино внимание художников XX века, в результате чего возникло то, что я называю «интерсинема». Именно это определило мое вúдение, мой подход к кино. Я получил образование как художник, меня так учили, и поначалу я пытался приспособить живопись к кино. Но кино и живопись — вещи разные. В живописи, например, отсутствует звук. Живопись по большей части нема. Заметьте, я сказал — по большей части. Как бы там ни было, на мой взгляд, кино — самое изощренное средство выражения XX века.

Перевод с английского Н.Цыркун

МАЙКЛ НАЙМЕН

Музыка для выражения невыразимого

Интервью ведет Миролюб Вучкович

Миролюб Вучкович. Что значит — быть композитором фильма? Подчиняться воле режиссера или, оставаясь свободным, искать свои краски для картины?

Майкл Наймен. Скорее всего работа композитора — сочетание того и другого. По-моему, композитор должен писать в соответствии с требованием режиссера, но удовлетворение может принести лишь то, что интересует лично тебя, что способствует твоему личному развитию. Что расширяет горизонты твоего творчества, твоего самовыражения, твоей техники, наконец. При этом всегда должна сохраняться определенная свобода в рамках твоего искусства.

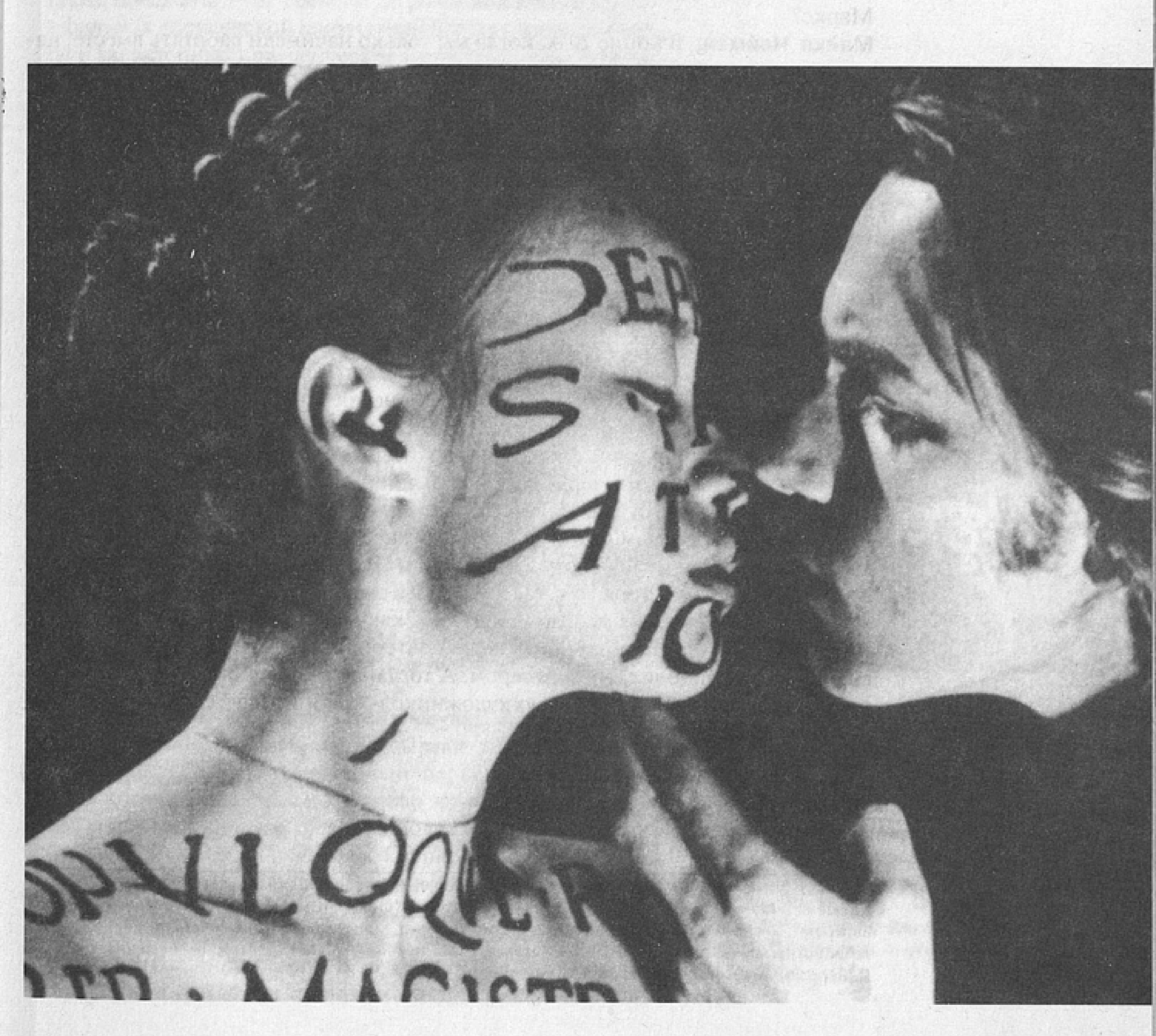
Очевидно, что партитура должна определяться фильмом в целом и, в частности, каждый музыкальный кусок должен соотноситься с тем, что в данный момент зритель видит на экране и что, в свою очередь, является комбинацией видимого и слышимого, то есть шумов, диалога и всего прочего. Но наиболее счастливым я чувствую себя тогда, когда получаю возможность создавать нечто личное, чтобы придуманное мною наделило фильм чем-то новым. То есть добавило бы фильму измерение, которого ему недоставало, помогло бы зрителю увидеть или услышать нечто, что без музыки прошло бы мимо его восприятия. Иными словами, мне хочется вложить в фильм нечто существенное и свободно существующее. Но в то же время взаимосвязанное с тем, что происходит на экране. Я испытываю гордость, когда мне удается сочинить музыку для выражения невыразимого, и в то же время стыжусь, если позволяю вовлечь себя в работу над фильмом, который в принципе не нуждается в музыке. То, что может быть выражено без музыки, какими-то другими средствами, должно оставаться без нее.

Как бы там ни было, каждый опыт уникален. Например, картина «Кэррингтон» требовала интенсивного участия композитора. Это очень сложная картина, в ней рассказывается история, которая производит тягостное впечатление, которая опустошает. Передо мной стояла серьезная задача. Это был вызов мне. Музыка способна очень много внести в фильм, что, в свою оче-

редь, рождает в композиторе ощущение собственного могущества. При этом велика опасность стать соучастником непростительного обмана. Что, если ты придашь значимость какой-то пустышке? К счастью, я очень редко попадаю в такую ситуацию, когда становишься обманщиком. Но возьмем, к примеру, эпизод из фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник» — эпизод в ресторане. Вы видите, как люди едят, а какая при этом звучит музыка? Невероятно драматичная, даже трагическая, чуть ли не похоронная, какая-то фашиствующая музыка. И когда сопоставляешь то, что видишь, с тем, что слышишь, колоссальную масштабность музыки и обыкновенность поведения людей на экране, понимаешь, что музыка действительно придала этой сцене особую краску. Создала ту напряженность, которой добивался режиссер. И если убрать из эпизода эту музыку или, скажем, пригласить двадцать пять человек, каждый из которых придумает свой вариант музыкального решения, смысл будет каждый раз другим. Меня наполняет гордостью тот факт, что музыка вообще и моя музыка в частности обладает сильной диктаторской мощью, что, сочетаясь с видимым, она придает ему новые, дополнительные значения, развивает и углубляет его.

Однако надо признать, что деятельность композитора в большой мере ограничена рамками того, что хочет от музыки режиссер. Это совсем не то, что писать музыку для концертного исполнения. Ведь весь замысел, вся структура, вся гармония и композиционное строение фильма могут разрушиться, если композитор не обладает в достаточной мере самоконтролем. И не умеет подчиняться.

Миролюб Вучкович. Говоря о музыке к «Фортепьяно», вы упоминаете о духовном самовыражении...



Майкл Наймен. Да, в этой работе состоялось, как мне кажется, мое личностное самовыражение, но еще полнее это проявилось в «Контракте рисовальщика». В своей творческой жизни я прошел три этапа. В свое время, когда я преподавал в музыкальном колледже, я много занимался историей музыки. Цель историка — поиски и воссоздание исторически точных, аутентичных музыкальных текстов. В «Контракте рисовальщика» нас интересовало в первую очередь все, что касалось живописи. Я люблю этот материал и как композитор хорошо представляю, что из него можно сделать. Действие фильма происходит в конце XVII века, а я пишу музыку в конце XX века, и речь идет о моем музыкальном подходе, моем личностном восприятии музыки, моей музыкальной технологии. При этом мне, композитору XX века, необходимо войти в особого рода исторический контекст. И вот что представляется мне наиболее интересным. Казалось бы, что общего между мной и человеком, жившим три столетия назад? Я мог свободно опираться на музыкальные идеи XVII века, развивать их, трансформировать и претворять в музыкальные идеи моего времени. Я обнаружил, что мне легко объясниться на языке давно ушедшей эпохи. И еще один любопытный момент, связанный с «Контрактом рисовальщика». Мне хочется, чтобы люди почувствовали и осознали взаимодействие барочных вариационных форм XVII века и повторяемости их в постминималистской музыке XX века или же связь этой вариационности с рок-н-роллом, конструктивного академизма Перселла — с новейшим рейвом и т.п.

Миролюб Вучкович. Хотелось бы спросить о вашем сотрудничестве с Питером Гринуэем. Когда вы пишете музыку к его фильмам, это будто два тела и одна голова, или две головы и одно тело, или же вы сотрудничаете, как братья Маркс?

Майкл Наймен. В конце 70-х, когда мы только начинали работать вместе, наши подходы, наши абстрактные представления о том, что такое создание произведения искусства, будь то музыкальный опус или фильм, были очень схожи. Но наше отношение к структуре, объекту и форме в искусстве, к пониманию истории существенно отличались. Тем не менее между нами было достаточно много общего, чтобы работать вместе несколько иначе, чем это обычно бывает, когда композитор всецело находится под властью режиссера. Мы каким-то бессознательным образом приходили к согласию по поводу очень многих вещей, хотя было и такое, что нас резко разделяло. Содержание фильмов Гринуэя в той или иной мере — в зависимости от конкретной работы — мне близко, но не все наши представления относительно формы, в которую оно заключается, совпадают. Мне чужда его увлеченность насилием, сексом, как, например, в «Поваре, воре...». Мне чужда брутальность этого фильма, я не мог воплотить ее в музыку. Так или иначе, но нам достаточно того общего, что есть между нами, для плодотворного сотрудничества. И это всегда сотрудничество особого рода, оно очень непростое и качественно отличается от моей работы с другими режиссерами. Ну, например, с Джейн Кэмпион, с которой мои отношения были очень дружескими, мы отлично понимали друг друга во всем. Наиболее приемлемым способом сотрудничества режиссера и композитора я назвал бы тот, что определял мою работу с Фолькером Шлёндорфом. Это не обязательно должно означать, что мы во всем сходимся в своих суждениях. Но возвратимся к Гринуэю. В 70-е годы мы работали с ним как два художника, а не как режиссер и композитор. Но потом это уже не повторилось. В 80-е Гринуэй развивался, все более становился режиссером. А тогда, в 70-е, наша совместная работа напоминала сотрудничество двух художников-живописцев с единым подходом к своему предмету.

Перевод с английского Н.Цыркун

Монолог Питера Гринуэя «Кино не годится для повествования...» и интервью Майкла Наймена «Музыка для выражения невыразимого» — фрагменты видеозаписи, переданной ее автором — директором Белградского института кино Миролюбом Вучковичем в телепрограмму «Кинескоп» («ТВ-6. Москва»). Мы публикуем эти тексты с разрешения П.Шепотинника, автора и ведущего программы.

НИНА ЦЫРКУН

Собачья радость

«101 далматинец» Стива Херека — игровой фильм, воспроизводящий классическую ленту студии Уолта Диснея 1961 года (режиссеры Вольфганг Райтерман, Хамильтон Ласк, Клайд Джерониmi), помимо прочих знаменательных факторов модернизации (как, например, беспрерывно курящая отрицательная героиня Стервелла-Cruella или главный герой, превратившийся из композитора в специалиста по видеоиграм) представляет интерес как реверсивный ход, отсылающий к диснеевской практике.

Основной принцип диснеевской мультипликации вплоть до сегодняшнего дня — антропоморфизация («гуманизация»). Не только зверушки, но и растения, а также предметы — от сосиски до рояльной клавиатуры — в фильмах диснеевской школы приобретают внешние черты и характерные поведенческие свойства людей. (Эйзенштейн в своем эссе о Диснее подчеркивал архаичность и детскость такой интерпретации мира.) «Анимированные» и «очеловеченные» персонажи фильма Херека — животные: собаки, барсуки, кошки — сохраняют, впрочем, как и люди, черты рисованных, хотя они непохожи на свои мультпрототипы. Внешний рисунок фигуры Стервеллы Де Вил (Гленн Клоуз) отличается простотой стилизации. Обладатель трех «Оскаров» художник по костюмам Энтони Пауэлл счел, что слишком реалистический вид этого персонажа будет неприятен зрителям, и постарался сделать Стервеллу максимально непохожей на людей, которых можно встретить на улице. Изломанная, узкая (затянутая в корсет) и высокая фигура, масочная косметика, вычурность туалетов, преувеличенная пластика, жестикуляция и мимика указывают на нереальность, нежизнеподобие. Это двумерный персонаж, характеристика которого изначально знаково задается черным цветом костюма. Зрителю сразу становится ясно, что перед ним злодейка. (В дальнейшем Стервелла, хозяйка Дома моделей, каждый раз появляется в новом туалете, уже никогда не надевая черного, который выполнил свою функцию. Теперь подчеркивается ее одержимость мехами, перьями и змеиной кожей. В то же время ее костюмы вне определенной моды и конкретного времени рассчитаны



«101 далматинец»
(101 Dalmatians)
Автор сценария Джон Хьюз
Режиссер Стивен Херек
Оператор Адриан Биддл
Художник Эштон Гортон
Композитор Майкл Кеймен
В ролях: Гленн Клоуз, Джефф Дэниелс, Джоэли Ричардсон, Джоан Плоурайт
Walt Disney Pictures — Wizzer Prod. — Buena Vista
США
1996

на инвариантное восприятие на протяжении неограниченного времени разными поколениями.)

Мультипликация в некотором смысле квинтэссенция кинематографа с его живописной основой. Теоретики 20-х годов обнаруживали в кино ожившую живопись (не путать с сериями картинок; ср.: animated cartoon — оживший рисунок). В списке «как бы оживших» у Луи Деллюка и Эли Фора, например, фигурируют, с одной стороны, малые голландцы (Мемлинг и Квентин Метсис), а с другой — импрессионисты (Моне, Сезанн). От первых кино унаследовало «наготу линии» и детализованность декора; от вторых — тонкую текучесть и изменчивость цвета. Эйзенштейн, описывая манеру Диснея, подчеркивал характер рисунка, словно вычерченного одной линией, и необыкновенную пластичность, которую он назвал «протоплазменной». Гленн Клоуз в «Далматинцах» Херека предстает такой силуэтной, резко очерченной фигурой; ее заковали в жесткий корсет, в котором невозможно было сесть, каблуки (выше 20 см) создали ощущение тесной обуви, в которой невозможно ходить. А стая собак — 101 далматинец — напоминает плед, скатерть, платок с неровными краями, некое пятнистое полотно, словно переливающееся и ритмично движущееся, на ходу меняющее форму. Для достижения необходимого эффекта использовались безвредные растительные красители, с помощью которых пятналась шкура собак, чтобы создать впечатление единой субстанции. В движении подлинные животные абсолютно незаметно чередуются с их компьютерными двойниками (творениями Creature Shop Джима Хенсона и Industrial Light and Magic Джорджа Лукаса).

Сравнивая кино с ожившей живописью, Луи Деллюк особенно высоко оценивал унаследованное им у голландцев уравнивание человека, интерьера и натюрморта, в чем, по его мнению, заключалась «высшая фотогения». Рассказывая о создании «Далматинцев», художник Эштон Гортон говорил, что, согласно замыслу, фильм должен был почти целиком сниматься на натуре. Однако художник высказался против — потому что в этом случае невозможно было бы достичь синергизма интерьера и ландшафта. (Кроме того, сюда примешивалось и морально-практическое соображение: снимать планировалось ночами, зимой — это было бы негуманно по отношению к животным, да они и не захотели бы «играть» на морозе, когда им полагалось спать.) Поэтому на английской студии в Шеппертоне были выстроены декорации Лондона. Гортон умышленно не стал смотреть анимационную версию, чтобы не попасть под ее влияние. Но, закончив работу над эскизами, к своему удивлению и немалой радости обнаружил, что его творческая мысль двигалась в том же направлении. Готическая Стервелла обитала в средневековой полуразрушенной усадьбе; романтические Роджер и Анита (призревшие сотню далматинцев) — в викторианском особняке.

В старом сарае, куда Стервелла поместила похищенных щенков, была тщательно продумана каждая мелочь, чтобы животным было удобно и безопасно: высота ступеней, частота решеток балюстрады, стерильность искусственного снега и палых листьев и т.д. Обжитость пространства помогла создать особую уютную диснееевскую атмосферу. «Приехав с Гортоном в павильон, я сразу понял: это именно то, что нужно для диснеевской анимации, — сказал автор сценария, он же продюсер фильма Джон Хьюз. — Мы приняли для себя диснеевское художественное восприятие реального мира и перетолковали его, выйдя в пространство между художественной реальностью анимационного фильма и художественной реальностью игровой картины. Наш фильм не мог выглядеть иначе; это фильм Уолта Диснея, он несет на себе его подпись. Главным для нас было подробное внимание к детали — такое же, какое отличало и ленты Диснея».

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

Российский «Кристмас»



❶



❷

❸





❹



❺



❻

❶ «Даниил», режиссер Л.Кошкина
❷ «Иосиф», режиссер А.Зябликова
❸ «Иона», режиссер В.Угаров
❹ «Авраам», режиссер Н.Дабижа
❺ «Сотворение мира», режиссер Ю.Кулаков
❻ «Руфь», режиссер Г.Беда

Хотим мы того или нет, но у каждого времени свои приоритеты и кумиры. Еще пять лет назад, когда на новой московской мультстудии «Кристмас Филмз» впервые обсуждалось заманчивое и странное предложение британских продюсеров о создании многосерийной экранизации адаптированных для телевидения шекспировских пьес, и самих аниматоров, и строгих редакторов, почитавших незыблемую целостность литературного оригинала, всерьез смущал индустриально-коммерческий размах этой новомодной просветительской акции. Однако сегодня уже стали историей и первые профессиональные сомнения, и зрительские восторги по поводу успехов российских мультипликаторов, сумевших проявить свою яркую художественную индивидуальность и мастерство в жестких рамках интернационального телевизионного стандарта, сократившего все шекспировские драмы и комедии до размера двадцатишестиминутных серий. Дополнительным аргументом в пользу современных форм эстетической пропаганды стали знаменитые российские фильмы из последующего оперного сериала британцев, где наши мультипликаторы с блеском «пропели» и разыграли (за те же 26 минут!) великие музыкальные драмы Россини («Севильский цирюльник») и Моцарта («Волшебная флейта»). И вот ныне пришел черед обсуждать художественные достоинства и этико-просветительскую ценность нового, уже запущенного в мировую телевизионную сеть, российско-британского мультпроекта по Библии — вернее, первой его шестисерийной части по Ветхому Завету.

Обсуждать целесообразность выбора для экранизации именно этой Вечной Книги, пожалуй, не имеет смысла. В самом деле, чему удивляться, если нынешние юные потребители информации уже вполне привыкли сначала к адаптированным библейским текстам с глянцевыми цветными комиксами, мгновенно унифицировавшими весь мировой книжный рынок, а после — и к телевизионной версии детской Библии, наспех оживленной западными мастерами так называемой «лимитированной анимации», которые, похоже, менее всего беспокоились о художественных достоинствах своего детища.

Но поскольку Библия это Библия, хочется, чтобы современный уровень даже самых популярных толкований и художественных пересказов Вечной книги хоть частично соответствовал оригиналу. К счастью для российских анимато-

ров и для грамотных зрителей Европы, британские продюсеры, как и прежде, отнеслись к новому проекту со всей профессиональной ответственностью. А наши художники и режиссеры сумели и здесь проявить свое мастерство.

Впрочем, конечно, как и в прошлых сериалах, не все фильмы оказались равноценными. Но если все сценарные претензии мы вынуждены обращать к британской стороне, то образная форма и фактура изобразительного решения библейских историй целиком зависели от фантазии, изобретательности и профессионального мастерства российских режиссеров, художников-постановщиков, аниматоров. Я не случайно так подробно перечисляю здесь все основные мультпрофессии, чаще всего скрываемые за расплывчатым цеховым определением «мультипликаторы», поскольку вклад их очевиден именно в таком сложнопостановочном, многообразном по технологиям и трудоемком по исполнению сериале.

Анимационный Ветхий Завет создается в двух технологиях — рисованной и кукольной. Фильмы, сделанные в технике объемной анимации — «Авраам» (режиссер Наталья Дабижа), «Иосиф» (режиссер Аида Зябликова) и «Руфь» (режиссер Галина Беда), — при всей их профессиональной выразительности получились наиболее, если можно так сказать, «игрушечными», хотя каждый из режиссеров-кукольников имеет свой авторский почерк, а двое уже прославились своими работами в британских проектах — Наталья Дабижа («Севильский цирюльник») и Аида Зябликова («Укрощение строптивой»). Вероятно, само традиционное «союзмультфильмовское» качество изготовления кукол, их красивость, человекоподобность, сглаженность форм и характерная угловатая пластика движений невольно сделали все три анимационные новеллы во многом похожими одна на другую. И, возможно, поэтому все три фильма из кукольной части сериала, несмотря на вполне взрослые проблемы библейских героев и драматические коллизии их человеческих судеб, показались мне наиболее традиционными и «детскими». Насколько это хорошо или плохо, пожалуй, не стоит уточнять — хотя бы потому, что такая традиционная форма подачи материала привлечет к этим работам самую широкую аудиторию именно юных зрителей, с особой легкостью воспринимающих библейские мудрости в исполнении красивых и ладно сработанных кукольных «актеров».

Отдельного комплимента, несомненно, заслуживает мастерская работа аниматоров (оживителей кукол) — Ольги Панокиной, Вячеслава Шилобреева, Владимира Кадухина, Миланы Федосеевой и, конечно же, художников-кукольников — Ольги Титовой и Геннадия Смолянова («Иосиф»), Галины Беды и Бориса Моисеева («Руфь») и особенно Нины Виноградовой («Авраам»). Пожалуй, именно Виноградовой, наиболее опытной в работе с разными материалами объемной анимации, удалось удачно преодолеть ту едва уловимую грань, которая превращает просто красивые куклы в одухотворенных и чувственных героев. Выразительной и живой героиней стала Сара, жена Авраама, по библейской истории получившая в дар от природы и красоту, и любовь, но обделенная счастьем материнства.

С рисованными фильмами все оказалось сложнее. Все три картины получились абсолютно несхожими по изобразительной стилистике. Наиболее эффектным и профессионально крепким мне показался рисованный фильм «Иона» известного режиссера Валерия Угарова, уже давно работающего в российско-британских проектах. На сей раз постановщик, тяготеющий к авангардной стилистике и гротесковым формам, вновь выбрал карикатурную манеру художника Игоря Олейникова, которому несомненно удался образ центрального персонажа пророка Ионы. Однако в целом новый фильм Угарова получился не столь художественно самоценным, какою была его же виртуозная экранизация «Волшебной флейты» Моцарта и тем более его знаменитая авторская картина «Сапожник и Русалка». Вероятно, схематичный британский сценарий не позволил режиссеру и художнику с полной свободой выразить свою творческую фантазию и, как прежде, явить пластику анимационных метафор. Фильм «Иона» при всей его изобразительной целостности и графической красоте, пожалуй, несколько простоват для затейника Угарова, способного придавать хрестоматийному материалу живую игровую интонацию и выразительный авторский почерк.

К сожалению, яркая, живописная манера художницы Людмилы Кошкиной, выступившей в фильме «Даниил» в качестве и режиссера, и художника-постановщика, и аниматора, тоже не достигает высот авторской анимации. Изобразительно эффектная картина получилась недостаточно внятной и оттого, наверное, показалась чуть сыроватой. Впрочем, повторюсь, возможно, задачам популярного просветительского телесериала изначально не вполне соответствовал оригинальный авторский почерк художницы Кошкиной, чья изобразительная манера явно выбилась из общего, достаточно традиционного стиля сериала, но, увы, не сделала фильм постановщицы столь же художественно самодостаточным, какою была, например, ее живописная «Рождественская фантазия» на музыку Стравинского.

А вот фильм Юрия Кулакова «Сотворение мира», на мой взгляд, более всего приблизил новую работу студии «Кристмас» к привычным интернациональным стандартам полнометражных современных мультфильмов. Профессиональная и крепкая работа художников-аниматоров почти лишила эту анимационную версию Библии индивидуальных авторских признаков и поставила фильм «Сотворение мира» в ряд унифицированных достижений «Дисней Компани», а не российской анимационной школы.

Мы уже приучены к «кристмасовской» продукции высокого качества и постоянно ждем от студийных режиссеров новых художественных открытий, вероятно, не часто рождающихся при поточной сериальной работе на западного заказчика. Впрочем, именно это обстоятельство и дает мне повод высказать, наверное, самый главный комплимент в адрес фильмов «Кристмаса», который относится в данном случае к организаторам всех российско-британских мультпроектов и, в первую очередь, к директору и продюсеру студии Елизавете Бабахиной. Ведь именно ей пришла в голову столь продуктивная и совершенно оригинальная идея — создавать сериалы не методом поточного единобразия, когда все задействованные в проекте исполнители вынуждены работать в единой художественной и режиссерской манере.

На Западе по такой системе давно успешно работает хорошо отлаженная гигантская мультиндустрия, мультимперия, имеющая и свою художественную элиту, и квалифицированных специалистов («белые и синие воротнички»), и целую армию дешевых наемников из «третьего мира», куда, кстати, подчас попадают от нищеты и наши мультипликаторы, блестяще владеющие профессией.

Все попытки создать у нас собственную анимационную индустрию для производства российских мультсериалов пока проваливаются, несмотря на спонсорскую поддержку наших денежных воротил и профессиональную готовность аниматоров. Увы, наша разваливающаяся анимационная производственная база сейчас совершенно не способна поднять и вывести на уровень мирового рынка серьезный проект без внушительной иностранной поддержки. А западные продюсеры, которые приезжают сюда все реже и реже, как правило, спотыкаются в России о невозможность раскрутить бесперебойное производство массовой анимационной продукции.

И только продюсерам маленькой мультстудии «Кристмас» удалось дать возможность российским художникам по возможности самовыражаться в рамках жестких западных заказов, а западным заказчикам — поражать мировой телерынок «штучными» работами, собранными в оригинальные анимационные сериалы.

Зрители мира уже привыкли к высокохудожественным фильмам Британского телевидения, сделанным руками российских мастеров. Печально, что наши отечественные зрители, в отличие от публики многих стран, не видят такого рода мультпродукции на своих телеэкранах.

К О М М Е Н Т А Р И И



ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

Самоуправцы

Не так давно в газете «Вечерний клуб» Виктор Астафьев рассказывал, что начал публиковать «стихи из моего блокнота», то есть самое-самое родственное душе из читанного когда-то, а открыл серию публикаций «с совсем в миру затерянного англичанина Джеймса Клиффорда, молодая жизнь которого оборвалась на второй мировой в 1944 году под Арденнами. Стихи он написал в основном в солдатской казарме и на фронте (нам-то запрещалось писать на фронте все, кроме писем...). Джеймс же Клиффорд писал все, что в его бесшабашную голову взбредет. В богатой нашей военной поэзии нет столь «вольных» личных поэтических откровений. Для того чтобы писать стихи, как Джеймс Клиффорд, надо свободным родиться и служить, и воевать в другой армии». И т.п.

Вряд ли Астафьев не назвал русского переводчика из-за его неблагозвучной фамилии. Думаю, дело в читательском простодушии, по-своему трогательном, сродни той записи в книге Чуковского «От двух до пяти», где ребенок *сочиняет* стихотворение «Выхожу один я на дорогу». А когда ему говорят, что это, мол, Лермонтов, возражает: но ведь Лермонтов умер, пусть теперь это будут мои стихи. «Джеймс был моим одногодком», — добавляет Астафьев, усваивая и как бы присваивая (через голову переводчика, который тут вообще ни при чем) излияния сверстника-фронтовика.

Нормально — для столь непосредственного восприятия. Как нормально и то, что «Вечерний клуб» сопроводил этот порыв непосредственности педантическим комментарием: «Стихи Джеймса Клиффорда публиковались на русском языке в переводе В.Лифшица в 1964 — 1965 годах в журнале «Наш современник». Отдельной книгой не выходили». Точно так. Мне остается только добавить, что вольный и бесшабашный британец — поэт, которого не было; он — мистификация интеллигентнейшего, скромнейшего, рожденного, увы, не свободным и ох как много чего боявшимся Владимиром Лифшицем, ныне покойным. Мистификация, им же разоблаченная в книге его стихов «Назначенный день» (1968).

Пояснять ли, что рассказанное — Астафьеву не в укор? (Пуще того. Пожалуй, я сам, для кого при первом и давнем чтении стилизация была очевидна, сменял бы свою утраченную девственность профессионала в узкой и специфической области на прелестно нетронутую доверчивость.) Но симпатичный курьез наводит на размышление.

Странно (а возможно, и нет), однако с чего-то вспомнилось столь же невольное усвоение-присвоение, наивность которого, впрочем, исключена, ибо о простодушии неофита речь никак не идет. Блистательный Сергей Аверинцев некогда, аж в 1976 году, и не где-нибудь, а в «Вопросах литературы», в статье «Славянское слово и традиции эллинизма», прокомментировал, по его словам, «решительно необычный» пушкинский стих из двустрочного панегирика Гнедичу, переводчику «Илиады»: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи...» «Похвала эта, — писал он, мыслима отнюдь не во всякой национальной литературе. Едва ли, например, самый рьяный поклонник переводов и подражаний античным поэтам, принадлежащих Леконту де Лилю, попытался бы расслышать во французских словах «эллинскую речь». Уж если что слышится во французских словах, так это, конечно, латинская речь».

Вскоре в том же ученом журнале Аверинцеву ответил Юрий Лотман, потративший, кажется, немало усилий, дабы коллегиальной учтивостью притушить сарказм: «Полезно напомнить, что отправным творческим импульсом для создавшего этот «решительно необычный» стих Пушкина была строка из *французской* трагедии Лагарпа «Филоктет». (Что совсем любопытно, однажды процитированная самим Пушкиным в письме к Н.Н.Раевскому — вот ее перевод на русский: «Я слышу сладкие звуки греческого языка».) Снова курьез? Вот уж нет. Обычай. Привычка.

Давняя оплошность Аверинцева, припомнившаяся по прихотливой ассоциации с промашкой прозаика и газеты (да, конечно, и потому, что свежо перечитана лотмановская заметка, вошедшая в его новоизданный том «Пушкин»), вспомянута не за тем, чтоб ущипнуть за бочок его уникальную просвещенность. Наоборот. Как раз в силу последней она жестко обнажает то, что готовы скрасить и скрасть своей забавной курьезностью наивность или невежество.

Что же? Да вот именно — присвоение нами неких не наших функций. Узурпаторство по отношению к культуре. Самолюбивую нашу агрессию, желание подмять под себя неподневольный процесс; под себя одного — в лично наивном, сугубо читательском плане («мой одногодок»), под «нас» — в избраннически национальном. «Вряд ли бы Пушкин согласился с мыслью, что под пером французского переводчика Гомер фатально воскреснуть не может», — формулирует Лотман главное несогласие с Аверинцевым, но что нам (нам всем, в целом, повинным в стремлении к узурпаторству, конечно, куда больше Сергея Сергеевича Аверинцева) до пушкинской широты? Мы и его самого превратили в кодекс неукоснительных правил. Стоило ему, например, обмолвиться в письме к А.А.Бестужеву применительно к «Горю от ума»: дескать, драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным, как — готово! Готов то есть железный закон, беспрестанно цитируемый, — даром, что он-то как раз открывает дорогу самому жалкому самоутверждению, корыстной готовности считаться только и именно со своими законами, будь ты хоть разграфоман. Не замечаем даже того, что, шаркнувши ножкой перед Грибоедовым, Пушкин немедленно начинает оспаривать грибоедовские законы именно с точки зрения сочинителя «Бориса Годунова». (А что уж вовсе занятно, Грибоедов, напротив или, вернее, в точности так же, будет поругивать «Годунова», исходя из законов, по коим выстроены характеры Чацкого или Репетилова.)

«История? Это Муза: только в этом качестве и стоит ее уважать. История не наука, но искусство толкования фактов: самый опас-

ный продукт из всех, какие вырабатывает химия интеллекта» (Поль Валери). Это история «вообще». А история искусства? Та, что находится с Музой уж совсем в узаконенных отношениях?

Совершенно естественно, что в роли историка, «пророка, предсказывающего назад», оказывается любой из нас, ставящий ничуть не запретный вопрос: а если бы да кабы? Естественно, когда Иосиф Бродский сожалеет, что русская поэзия пошла путем Пушкина, а не Державина и Баратынского. Или когда Михаил Гаспаров говорит: «Если б у нас не случился Пушкин, то на его месте в нашем сознании стоял бы, скорее всего, Жуковский... Если бы Шекспир не написал «Гамлета», то на эту роль всеевропейского культурного символа годилась бы любая другая елизаветинская трагедия»...

Стоп! Да, естественно — но как недалеко до противоестественности. Не далее, чем от деликатного предположения «скорее всего» до категорического «любая другая». И даже до почти безумного волюнтаризма: «Нам не потому нравится Пушкин, что он был великий поэт, но мы потому считаем Пушкина великим поэтом, что он нам нравится». Тут уж закон, «им самим над собою признанный», становится досягаем не для какого-то там «драматического писателя», вообще не для избранного таланта, каковым надо почтительно счесть самого Гаспарова, но... Да для всех! Для любого из нас, потакая его самоутверждению, освобождая от культурной ответственности.

На деле, конечно, не так. «Нам... мы... нас...» — фикция. «Любому» — поскольку он и есть «любой» — подобное не только простительней, чем избраннику; «любой» непритязателен в самих своих притязаниях, как ребенок, решивший присвоить стихи почившего Лермонтова. Он естествен и только естествен в своей скромной читательской узурпации — в отличие от тех, чей вечно включенный рассудок, чье сознание профессионального мессианства превращают непроизвольный акт обладания в подобие извращенности. «И знаешь ли, философ мой, что думал ты в такое время, когда не думает никто?».

Вот коренной и смертный грех нашей культурологии. И, как почти все грехи, страдать он заставляет... Ну, не то чтобы вовсе невиновных, однако по крайней мере не совершивших греха первородного.

Кто-то сказал: литературный процесс выдуман соцреалистами. Много чести. Нет, он выдуман просто людьми, как водится, наделившими его своими чертами так же, как, придумав первого робота, снабдили его подобием рук, ног, глаз. Как и развитие общества (или искусства) представляем себе в линейном виде регресса или прогресса: туда-сюда, десять шагов вперед, десять шагов назад. Вся разница, что в соцреалистической модели за шаг в сторону немедля, по-гулаговски отстреливали, чем и обеспечивали стройность рядов, а, скажем, в нынешней, несравненно больше щадящей, всего лишь пробуют отпихнуть, чтоб захватить центральное место на вертящемся круге — как в известном парковом аттракционе. То есть представления наши о своей способности влиять на пути искусства не то что преувеличены (к сожалению, нет, мы и вправду многое можем, создав тот же соцреализм либо отвоевывая *все* пространство для постмодерна), но они справедливы лишь в приложении к нашей рукотворной модели.

Быть может, сегодняшняя растерянность, сегодняшние вопли о кризисе или даже конце культуры — расплата за внушенную нам самоуверенность?

Позволю еще одну цитату, уж вовсе старую:

«Поэтическая натура моего приятеля была недостаточно богата или, если хотите, недостаточно бедна, чтобы различать поэ-

зию от действительности. Напротив, он сам вносил поэзию в окружающую его действительность и, насладившись, уносил ее обратно в виде поэтических воспоминаний и размышлений».

Это — из «Дневника соблазнителя» Сёрена Кьеркегора, и речь, если не проникать глубже фабулы, о человеке, соблазняющем словесно, останавливаясь перед актом прямого обладания, — как Дон Жуан из новеллы Чапека или нашенский Алексей Вульф с его тригорскими забавами. Но гениальный датчанин выразил тут самую суть искусства и его драмы. Эстетическое обладание, оставаясь всего только эстетическим, преобразуя действительность — безразлично, способом ли ее приукрашивания или обезображивания, — по одной этой причине всегда должно быть готово к своей катастрофе; нынче она разразилась, только и всего. Кстати, и Кьеркегор говорит, что девица, соблазненная таким нематериальным образом, особенно несчастлива: она влюблена, она отвергнута, но ей даже нечего вспомнить, это даже не сон, не мечта, которые можно кому-то пересказать. То есть она всегда готова к отмщению — есть за что.

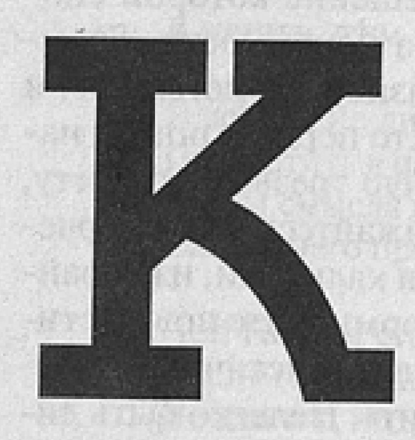
Мы слишком долго обольщали свою действительность, слишком долго обольщались властью над ней (пренебрегая по сути ею самой), чтобы она нам не отомстила самым решительным образом. Вот почему наша нынешняя истерика бессмысленна, *непрофессиональна,* и куда разумнее наконец ощутить себя — на худой конец — утлым суденышком, заверченным свободной стихией, чем ее иллюзорным руководителем.

Что действительно в нашей власти? Первым делом — осознать неизбежность свершившейся катастрофы, даже (в некотором смысле) ее выгоду. Возник «знак зияния» (Мандельштам), «проклятый шов, нелепая затея нас разлучили» с читателем-зрителем — печально, но и полезно, ибо устраняет иллюзию нашей вечной обеспеченности им, «лучшим в мире». И способно (если не будем сопротивляться) устранить иллюзию руководства «процессом». Однако сопротивляемся. Не перестав верить в свои — в этом смысле — способности, все валим на одни внешние обстоятельства, что в литературе — позорно, а в кино... Тут, казалось бы, ничего не скажешь в законный упрек, для съемки фильма мало стопы писчей бумаги и десятка шариковых ручек; скверно, однако, что в убогом кругу того, что покуда снимается, не забыто все то же самосознание распорядителей-распределителей. Не о премиях говорю, не о «Никах» и «ТЭФИ»; в отсутствие мастеров-рекордсменов чемпионом по праву становится третьеразрядник, но — критерии... Но — приоритеты... Не скажу, будто недоумеваю, когда, допустим, о Владимире Хотиненко (обладающем — без иронии — почтеннейшим свойством вертеться и жить, выживать и снимать, когда другие не могут) говорят как о культовой фигуре режиссуры, как о значительном мастере, но не скажу потому лишь, что недоумевать не приходится. «Нам не потому нравится Пушкин, что он был великий поэт, но...». Кого захотим, того и назначим.

Р А С С У Ж Д Е Н И Я О . . .

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Великий, могучий


огда наш президент объявил во всеуслышание, что отдал распоряжение разработать — чуть ли не за год! — общенациональную идею, чиновники послушно козырнули и надули щеки, а интеллигенты криво ухмыльнулись и списали очевидную глупость на ход предвыборной кампании. Между тем очередной по-медвежьи неуклюжий ельцинский жест был связан с очень глубоким, потрясающе верным *ощущением* тектонического сдвига, произошедшего в государственной жизни России. Революционная лава прекратила в 1996-м свое — казавшееся неостановимым! — извержение; страна, заново родившаяся, обретшая новые границы, новое политическое устройство (хотя и многое, слишком многое сохранившая от прежних эпох, привычек, традиций), должна была выявить смысловой стержень, связующий все сферы ее жизни. Не за год и не в тиши чиновных кабинетов, но — выявить. Можно было именовать этот стержень «национальной идеей», можно — и даже нужно — не именовать; суть не в имени, хоть горшком обзови. Что-то, помимо штампа в заграничном паспорте, всех нас, независимо от веры и места жительства, от принадлежности к сословиям и разделения по групповым интересам, от национальности и партийности, делает гражданами современной России. Вот и задуматься бы — что?

Но разве русский интеллигент может всерьез *отвечать* на вопросы, поставленные неинтеллигентами? Разве ум дан ему для того, чтобы *решать* насущные проблемы, выдвинутые ходом вещей? Чтобы интеллектуально «обслуживать» родную страну? Нет, ни в коем случае. Он рожден, чтобы *задавать* обществу едкие вопросы и скептически ухмыляться, оценивая чужие действия (не предпринимая своих). А если и решать проблемы, то *им* же поставленные.

Как говорил Герцен (в 1970-е годы эти слова очень любил цитировать образцовый интеллигент Юрий Трифонов), «мы не врачи, мы боль»... Но, во-первых, нельзя все время думать о собственной боли — такого испытания психика не выдержит. А во-вторых, времена меняются; что было уместно в тоталитарную эпоху, то совершенно неприемлемо при демократии. Хотя бы и столь умеренной, как наша.

Так все благополучно и заглохло. А ведь интеллектуалы, и в первую очередь занятые гуманитарией, — едва ли не впервые в рос-

сийской истории — оказались к предмету «общегосударственного ведения» ближе иного любого сословия. Потому что единственной объединительной идеей *в империи после империи* может быть идея лингвистическая — *наднациональная* идея *национального* языка. Социальное расслоение страны уже началось; неизбежно ослабеет и бытовая традиция, которая на протяжении столетий была главной «хранительницей» национальных привычек. Православные и мусульмане, евреи и чукчи, жители недохристианизованной Сибири и все более экономически обособляющегося Дальнего Востока, граждане вольных волжских городов и «государства в государстве» — Москвы, богатые и бедные, образованные и невежды — все мы обречены постоянно пересекаться в одной-единственной точке. И эта точка — русское слово. Мы ощущаем свою принадлежность к общему «геополитическому пространству», сознаем себя со-гражданами прежде всего потому, что говорим на русском языке.

Так вот она, новая социальная задача, решение которой способно исцелить интеллектуалов от комплекса ненужности. Грамматические правила меняются, а правила жизнеустройства нет, и первое из этих правил: *кто смел, тот и съел.* Кто первым пошел напролом, наперерез ситуации, вопреки чересчур трезвому расчету, тот и проложит дорогу к своей цели... Так сражайтесь с коммерческим новоязом, смейтесь над компьютерными кальками, изживайте остатки советского языкового сознания, формируйте новые стилевые каноны, навязывайте обществу свою лингвистическую волю. Потому что «каждый пишет, как он дышит». Нелегко быть либералом и пользоваться формулами типа «борщ характеризуется свеклой». И наоборот: трудно совместить привычку и вкус к вольному русскому слову с подневольной психологией раба. Не прямо, не грубо, опосредованно, но *характер мышления* все-таки зависит от *способа выражения* мысли. И, в свою очередь, влияет на поведение. По крайней мере, гражданское, политическое поведение.

Ничего принципиально нового в этом нет: языковой миф всегда имел «государственнические» потенции. Помнится, в первом куплете советского гимна содержался парафраз знаменитой тургеневской оды русскому языку — «*великий, бессмертный* Советский Союз...». Тут явно сработало «идеологическое подсознание» Сергея Владимировича Михалкова, чьи гражданские доблести можно оспаривать, но чью потрясающую политическую чуткость отрицать невозможно. Он пародийно перенес на *советскую империю* признаки сверхисторического явления, приписанные Тургеневым русскому языку, а до этого отнесенные Пушкиным к *российской* и в целом к мировой культуре:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

И недаром Пушкин использовал архаическое понятие «язык» в значении «народ», описывая метафорическую (а может быть, и метафизическую) связь между временно́й протяженностью бессмертной культуры и пространственной безмерностью, всеохватностью Империи:

И назовет меня всяк сущий в ней язык.

Михалков, повторяю, перенес на советское государство идеологические признаки русского языка, прекрасно понимая, что в мире идей от перемены мест слагаемых сумма неизбежно меняется. Но были и те, кому хотелось произвести прямопротивоположную операцию, вернуть языку «отнятую», украденную у него историче-

скую, политическую роль. Например, превратить «языковой национализм» в надежное противоядие от политического шовинизма, бытовой ксенофобии, национальной гордыни. Мне уже случалось говорить о легко прочитывающемся подтексте знаменитого стихотворения Николая Заболоцкого, написанного в 1948-м, как-никак в самый разгар борьбы с безродными космополитами и кроваво-имперской истерики:

Любопытно, забавно и тонко:
Стих, почти не похожий на стих.
Бормотанье сверчка и ребенка
В совершенстве писатель постиг...

И в бессмыслице скомканной речи
Изощренность известная есть.
Но возможно ль мечты человечьи
В жертву этим забавам принесть?

И возможно ли русское слово
Превратить в щебетанье щегла,
Чтобы смысла живая основа
Сквозь него прозвучать не могла?

Нет! Поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя в шарады,
Надевает колпак колдуна.

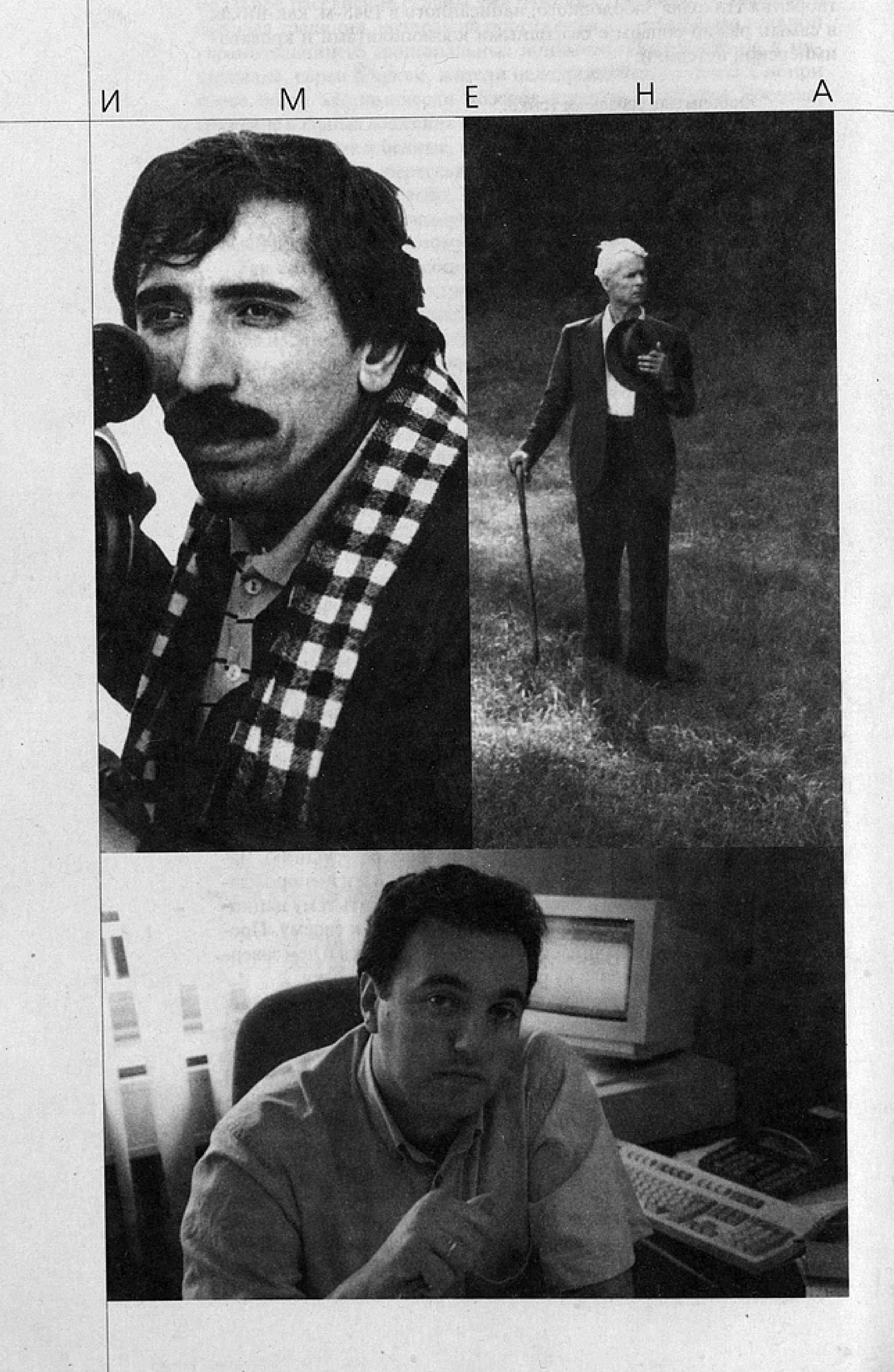
Тот, кто жизнью живет настоящей,
Кто к поэзии с детства привык,
Вечно верует в животворящий,
Полный разума русский язык.

Стихи, прямо скажем, не самые изысканные. Но по-своему потрясающие. Сквозь их чересчур чеканный стиль, слишком назидательный тон прорывается трагически обреченная надежда внести смысл в «бессмыслицу скомканной речи» командующих наступлением по «национальному фронту». В жанровый сосуд торжественного гимна влито скорбное содержание мольбы о невозможном. Религиозные обертоны («вечно», «верует», «животворящий») явственно перекликаются с сакральными подтекстами пушкинского «Памятника» («нерукотворный», «вознесся», «сущий»). Заболоцкий действительно хочет верить в смысло- и жизнепорождающую силу родного слова и словно пытается сместить тему национального величия с ненависти к чужому на любовь к своему. Прежде всего к тому, с чего начинается, в чем воплощается и чем завершается любая национальная культура, — к родному языку...

Он пытался — хотя попытка эта была *заведомо* безуспешной. Мы не предпринимаем попыток — хотя все обстоятельства за нас.

Но хватит о грустном. Лучше обратим взоры на саму «языковую ситуацию». Ничего, повторяю, принципиально нового в ней нет; в спорах о языке когда-то родилась самостоятельная национально-государственная жизнь Чехии и Венгрии, в самое последнее время — Украины. Многие бывшие империи сознательно поддерживают свой «языковой миф» — и Великобритания, и (особенно) Франция, где не только ревниво следят за развитием «франкофонии», но и устраивают общефранцузские диктанты, которые собирают огромные телеаудитории. Но мы сталкиваемся с такой ситуацией впервые. И не худо бы ее заранее обдумать, чтобы не махать кулаками, *после* драки.

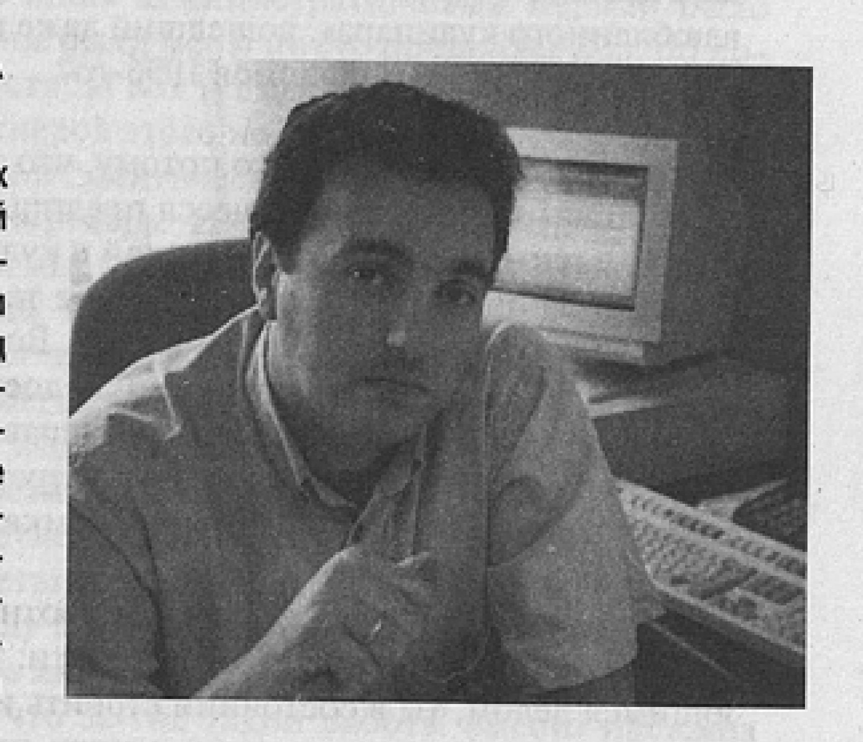
И М Е Н А



АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

Телевидение — это социальная режиссура

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЗИНАИДА ФУРМАНОВА



Не прошло еще и десяти лет с тех пор, когда Александр Роднянский был едва ли не самым молодым, самым ранимым, самым азартным и самым многообещающим из звезд отечественного неигрового кино. Автор многих документальных кинолент, среди которых такие известные работы, как «Усталые города», «Миссия Рауля Валленберга», «Марш живых», он стал обладателем множества международных фестивальных наград и дважды был удостоен приза Союза кинематографистов «Ника». Сейчас ему чуть более тридцати. Он является одним из самых влиятельных деятелей кино и стремительно набирает суперскорость и сверхизвестность в телевизионном бизнесе. Уроженец Киева, он уже имеет устойчивую международную репутацию и у него есть все, чтобы, скажем, в качестве генерального продюсера «1+1» — студии, телекомпании, программы — определять облик открывающейся миру Украины, «незалежной та самостійной».

Зинаида Фурманова. Сегодня ты фактически участвуешь как продюсер в становлении нового национального телевидения Украины...

Александр Роднянский. В переделе...

З.Фурманова. Я предложила более дипломатичную формулировку... Во всяком случае, ты сразу же поставил себе очень сложные задачи и вызвал огонь на себя. Ты вышел на Первый канал и взялся за производство программ на украинском языке, включая дубляж телесериалов. Что из мирового опыта развития ТВ понадобилось тебе в условиях нового украинского национального телевидения?

А.Роднянский. Главное, что я понял после пяти лет жизни на Западе, так это невозможность калькирования, прямого переноса западного ТВ на нашу местную, украинскую почву. Слишком велики различия и в экономических условиях, и во внутреннем устройстве рынка, который сложился сейчас на Украине.

Из западного опыта, о котором у меня есть достаточно полное представление, я впрямую не брал ничего, а вот не впрямую — многое... Особенно технологии, методы организации, стиль работы компании, понятие о том, что все производственные циклы должны быть непрерывными, — тут очень многое заимствовано из западной практики. Своеобразие пришлось искать прежде всего в сфере программирования на нашем ТВ-канале. Это ежедневное программирование ТВ-канала — своего рода социальная режиссура. Она даже ближе настоящей режиссуре, чем, скажем, режиссура одной, отдельно взятой программы. В этом смысле как продюсер канала, определяющий его лицо, ритм, смену программ, дизайн, графику и другие эстетические параметры, я не слишком оторвался от режиссуры — моего любимого и основного занятия.

З.Фурманова. И все-таки: почему телевидение, а не кино, где тоже есть место продюсерству? Тем более что у тебя уже есть определенный опыт — несколько картин, в том числе «Певица Жозефина... » по мотивам Кафки и «1001 рецепт влюбленного кулинара», вошедший даже в номинацию на «Оскар» как один из лучших иноязычных фильмов 1996-го?

А.Роднянский. Прежде всего потому, что телевидение — это единственное живое и динамично развивающееся предприятие в сфере медиа. Помимо газет. В сфере, каким-то образом связанной с культурой, хотя не будем переоценивать культурное пространство, создаваемое телевидением, или, вернее, связь телевидения с культурным пространством. Во-вторых, ТВ как бы в чистом виде дитя перемен, со всеми его изъянами, недостатками и сложностями. Однако дитя живое и податливое, ты можешь им управлять, влиять, развивать и чувствуешь, как из ничего что-то получается. И, в-третьих, это дитя реальной ситуации, которая позволяет существовать не в рамках системы распределения, а в рамках «выиграл — проиграл».

К тому же телевидение дает абсолютное, хотя, может, и ложное, но для меня ценное ощущение востребованности: ты руководишь серьезным и развивающимся делом, ты в состоянии строить и осуществлять планы. Поэтому сегодня, когда возвращаюсь в кино, я вижу, что, находясь на телевидении и работая в телекомпании, я не закрываю себе дорогу к кинопроизводству, а, наоборот, делаю ее более прямой и короткой. Все это вместе и заставляет меня заниматься телевидением.

Добавлю, что Украина — своя страна. Я всех знаю и примерно представляю мотивы поведения людей. Мне хорошо знакома телевизионная среда и вообще все, что связано с аудиовизуальными средствами. К тому же ТВ как-то всколыхнулось, и за один год изменилось, на мой взгляд, буквально все. Сегодня уже ясно, что страна с населением 52 миллиона человек обладает таким потенциалом, который, несомненно, будет условием для становления очень сильного ТВ. Я абсолютно не сомневаюсь в том, что лет через пять украинское телевидение будет одним из самых качественных в Европе.

З.Фурманова. Предложив тебе стать продюсером на телевидении, государство предполагало контролировать твою продюсерскую политику или тебе сразу дали «карт-бланш», предоставив лучшее время на Первом канале национального ТВ? Насколько я понимаю, сложность в то время была и в отсутствии правовых механизмов в телепространстве, это был самый расцвет...

А.Роднянский. ...пиратства...

З.Фурманова. ...именно! Эфир был заполнен пиратскими копиями фильмов, и выработать, успешно осуществить собственную политику кинопоказа было не так-то просто. Но ты все-таки рискнул войти в это бурное море?

А.Роднянский. Рискнул. Но ничего похожего на «карт-бланш» не было. Был приемлемый для обеих сторон договор, очень непростой, так как в нем было немало жестких требований к той стороне, которую представлял я. Но тем не менее мы приняли условия договора, поскольку было ясно, что дело может ока-

заться перспективным. В общем, так оно и случилось, хотя не могу сказать, что всем удовлетворен. В силу разных обстоятельств мы полтора года провели в сплошной околотелевизионной, околополитической борьбе. И она продолжается, потому что телевидение интересует всех и является поводом для беспрерывных спекуляций, скандалов, конфликтов, политических решений... Сразу было ясно только одно — нужен разумный проект национального телевидения.

Для УТ-1 — Первого телеканала Украины — иметь 5 процентов доли рынка, в то время как у канала «Останкино» было около 70 процентов, — это, согласись, ненормально. И, как бы ни был хорош этот канал — тогда еще «Останкино», а не ОРТ, — это канал соседней страны. И ненормально, когда 52 миллиона человек живут в определенной политической и конституционной ситуации, а новости получают фактически из-за рубежа. Я, заметь, не обсуждаю вопрос «где лучше — где хуже», я просто подчеркиваю, что это в принципе ненормально. Стало ясно, что национальное телевидение Украины должно развиваться. Развивать его только лишь административными мерами было уже практически невозможно, нужны были меры по его продвижению, по повышению его конкурентоспособности. И вот тут для государственных чиновников стало очевидно, что без партнеров этого не сделать. Реальных государственных денег нет. Есть понимание и политическая воля. Чтобы осуществить эту волю, нужно найти хорошего партнера. И то обстоятельство, что среди множества партнеров выбраны были мы, в общем, понятно. Во-первых, свои — в основном украинцы или уроженцы Украины. У нас стопроцентно украинская команда, а это означает, что мы понимаем все сложности и не будем подавать в суд, если нас сдвигают по сетке на пятнадцать минут, — и мы действительно не подавали, а понимали, входили в положение и работали. Во-вторых, за нами стояли серьезные инвестиции и обязательства, причем западные, что остается вполне серьезной гарантией, несмотря на все вопли «левых», или, как говорят, «вечно бывших». В-третьих, мы давали то, что было необходимо национальному телевидению: наряду с уже существовавшим большим объемом новостных программ появились кинопоказ и развлекательные, культурологические передачи. И тот факт, что за год такой работы вместо прежних 5 процентов доли рынка УТ-1 уже имеет около 30 процентов, свидетельствует о многом.

Конечно, пришлось побороться с ситуацией пиратского хаоса. С кем-то разговаривали, с некоторыми судились, кого-то предупреждали. Мы приняли массу разнообразных мер законодательного свойства. Все это вместе стало влиять на рынок. В общенациональном эфире пиратства уже нет. Постепенно расстаются с пиратством и регионалы. Думаю, через год-два рынок станет вполне цивилизованным.

З.Фурманова. Ты начинал с того, с чего и все независимые телекомпании: с показа фильмов и сериалов, прежде недоступных широкому зрителю. Но, в отличие от всех остальных, ты не только тщательно все отбирал и добросовестно оплачивал, но еще и дублировал на украинский язык... Так что кинопоказ обходился тебе много дороже. При этом ты стал «перестраивать» массовую зрительскую аудиторию, привыкшую к тому, что все лучшее «упаковано» в русский язык. Итак, ты на все это пошел — и, судя по социологическим опросам и просто по зрительским откликам, выигрываешь в борьбе за внимание широкой аудитории, в том числе и «принципиально русскоязычной»?

А.Роднянский. Мы тоже «принципиальные» — и у нас позиция в этом смысле совершенно однозначная. Мы делаем украинское телевидение, а это значит — украиноязычное ТВ. Я думаю, что это нормально. Во-первых, потому что так говорит закон, а мы — законопослушная компания. Во-вторых, таковы тенденции и элементарные представления о будущем и так подсказывает просто интуиция: следующие поколения телезрителей — это украиноязычные телезрители, ведь в школах Украины преподают сейчас в основном по-украински. И, в-третьих, я считаю, что это правильно и нормально: на Украине люди должны иметь возможность смотреть передачи на родном языке. Поэтому у нас только система дубляжа три тысячи часов в год.

Украина — билингвистична. Люди здесь, отдают они себе в этом отчет или нет, как минимум понимают оба языка. Говорят, может быть, и на одном, но понимают оба. Я не верю в то, что человеческая леность у нас в стране до такой степени велика, что «русскоязычные» уже и украинский не понимают. Это же не эстонский.

Что же касается принципов кинопоказа, то вопрос этот довольно сложный. Прежде всего, конечно, трудно соревноваться с теми, кто свободно выбирает для себя репертуар в любой видеотеке, тогда как ты соревнуешься сначала с конкурентами при закупке «пакетов», затем — при программировании и контрпрограммировании. В нашем случае было очевидно еще и то, что мы должны не просто заполнять эфир, но — программируя, дифференцировать. И нам удалось переключить на себя внимание широкой и разнообразной зрительской аудитории, в том числе «принципиально русскоязычной». На это, мне кажется, работает и некая энергетика, которая у нас есть. Индивидуальная энергетика: графика, дизайн, музыка, заставки, анонсы, специальные программы, блоки, которые, как мне кажется, удачно составлены.

З.Фурманова. И «Династия» с украинским переводом даже переиграла «Санта-Барбару», которая на соседнем — российском — общенациональном канале в течение нескольких лет остается абсолютным лидером...

А.Роднянский. Мы изначально не боялись конкуренции с «Барбарой», когда поставили «Династию» практически в одно и то же эфирное время. Это и понятно: «Династия» — все-таки лучший сериал в мире, так что это несложный трюк.

А что касается фильмов, тут действительно непросто, потому что нужны были такие рубрики, чтобы различные социальные группы смогли найти для себя нишу. При этом, разумеется, необходимо поддерживать качественный уровень, не опускаясь ниже категории «А», если речь идет о голливудском кино. И даже если мы предлагаем не великий шедевр, то все равно это должно быть абсолютно качественное жанровое кино, американское или европейское. Наконец, существует вопрос некоего культурного имиджа, так сказать — респектабельности. Общенациональный канал — Первый или Второй — должен быть респектабельным, иначе говоря, «декорирован» так, чтобы выглядеть получше, а не только зарабатывать побольше. И потому у нас регулярно шли и идут качественные ретроспективы крупнейших кинематографистов, которые неожиданно собрали немалый круг любителей серьезного кино, 5 — 7 процентов. А это значит, что какие-то важные слагаемые успеха были найдены.

З.Фурманова. Когда ты начинал как режиссер, обращал на себя внимание еще и тем, что у тебя была очень молодая съемочная группа. Ты, как правило, работал с теми ребятами, с которыми учился. Сейчас, я вижу, вокруг тебя собралась опять та же компания, та же команда. Мой вопрос — о критериях, по которым ты подбираешь свою команду.

А.Роднянский. Я вообще никого не подбирал. Были люди, которые всегда со мной работали. Они работают и теперь, человек десять. А дальше — мы исходили из конкретных обстоятельств и определенных принципов взаимоотношений с людьми. Люди чувствуют себя вполне самостоятельными, но знают рамки собственных полномочий.

И, представь, за время работы у нас не возникло ни одного конфликта. Значит, мы не особенно ошиблись при формировании команды. И уже можем не опасаться ее разрастания. Ведь она становится все больше и больше. Сейчас у нас уже более двухсот человек, работающих в штате, помимо всех внештатных авторов, журналистов и различных договорников. Людям здесь доверяют. И я рад, что к нам охотно идут профессионалы с киностудий.

З.Фурманова. Ты ведь и сам вышел из студии неигрового кино. Скоро оно окончательно растворится в ТВ. Какова вообще, по-твоему, дальнейшая судьба отечественного кино? Ведь люди уходят, из неигрового — особенно?

А.Роднянский. В кино нужна концепция развития. Но в любом случае я не думаю, что возрождение возможно на том уровне и в тех масштабах, как это было в советские времена, в частности на Украине. Немыслимо! Следует понимать, что даже если государство будет инвестировать какие-то деньги в кино, то лишь в заранее продуманные проекты. Заведомо агонизирующему кинопроизводству вряд ли что-то достанется. Поэтому говорить о студиях как о перспективных формированиях я не стал бы. Неигровые студии просто могут быть вписаны в телевизионные структуры — такую возможность уже начинают обсуждать. Им только нужно научиться производить что-то полезное для ТВ, а значит, полностью менять технологические цепочки. Что же касается игровых студий, то их будущее тоже связано с телевидением, с производством сериалов. Но это очень длинный разговор...

З.Фурманова. А смогут ли взаимодействовать телеканалы между собой — скажем, каналы Украины и России?

А.Роднянский. Я считаю, что все нужно осуществлять на уровне индивидуальных проектов. Когда я увлекся идеей нового стильного журнала «Матадор» — это были отношения не с Россией, а с Костей Эрнстом, с Геной Иозефавичусом и с Ремом Хасиевым. Мне было интересно, потому что я уважаю и люблю этих конкретных людей. При этом действительно хорошо, что за нашим общим журнальным проектом стоят сегодня и украинская, и российская телекомпании.

З.Фурманова. Но я спрашиваю тебя о взаимодействии каналов в более широком смысле — именно государственном.

А.Роднянский. В этом более широком смысле тоже ведь все начинается с личных отношений. Первый украинский канал и ОРТ в России — у нас нет никаких прямых противоречий, только дружеские, партнерские взаимоотношения. Я думаю, что в будущем мы даже начнем что-то вместе производить.

Сегодня у нас в планах есть и совместный сериал с НТВ. Точек пересечения очень много. Помнишь, был такой знаменитый производственный мост «Франция — Италия» — были созданы десятки картин. Что-то похожее может случиться в будущем и у России с Украиной.

Другое дело, что существует такой фактор, как экспансия российских каналов на Украине. Сразу объясню, что я за их присутствие. Но по отношению к украинским компаниям и каналам есть много несправедливого. В отличие от нас, российские каналы не платили деньги за распространение сигнала. Кроме того, в прежней ситуации рекламный рынок Украины практически не развивался, а российские каналы своей рекламой покрывали Украину как один из рынков России. Это опять-таки неразумно, если речь идет о двух политически самостоятельных государствах.

Я говорю не об общем культурном пространстве. В этом смысле у нас нет особых сложностей или, скажем так, не должно быть. Но и тут уместно законодательство, которое уже давным-давно существует в Европе, — о трансграничном ТВ, об обменах, о каналах и т.п.

Когда речь идет о кабельных каналах, то нет никаких проблем. Но когда речь идет об эфирном ТВ и когда украинский государственный концерн, распространяя ОРТ, должен был задыхаться от неуплат, согласитесь, это несправедливо. Нужно, выполняя законы своей страны, делать жизнь зарубежных каналов на Украине соответствующей нашей правовой ситуации: они должны покупать лицензию и выполнять все законодательные правила. Вот в каком смысле у ОРТ с украинским законодательством есть проблемы. А в принципе мы за то, чтобы ОРТ существовало на Украине, если зрители этот канал любят. Одно-единственное условие — на равном положении с нами.

З.Фурманова. Итак, о равном положении. С 1997 года компания «1+1», генеральным продюсером которой ты являешься, обживает и Второй общенациональный канал с перспективой его полного подчинения. Очевидно, у тебя уже есть концепция, программа, которые ты собираешься осуществлять на новом канале?

А.Роднянский. Ну, об этом очень сложно в двух словах сказать. «1+1» — частная фирма, поэтому вещание и строится на совершенно иных, по сравнению с государственными, принципах. У нас нет идеологических, политических обязательств. Только соблюдение действующего законодательства Украины. Во всем остальном мы совершенно независимы. Мы создаем свою систему информации. Скажем, программа «Післямова», которая выходит довольно давно, дает хороший образец аналитики. Думаю, что удастся и другие информационные передачи делать не хуже. На сегодняшний день у нас лучший в стране кинопоказ. Мы, к примеру, открыли каталоги голливудских мейджеров и уже подписали много контрактов. Разворачивается у нас и собственное студийное производство, способное обеспечить зрительскую потребность и в ток-шоу, и в гейм-шоу, и в любых других программах, интересных нам и нашим зрителям. Скажем, есть у нас молодежный тележурнал «Бомба». На мой взгляд, замечательный, с мультипликационным ведущим. Есть «Телемания», которая мне очень нравится: это во многом необычная программа, не столько культурологическая, сколько о реальной жизни. Есть у нас и разнообразные студийные программы, скажем, ток-шоу «Табу».

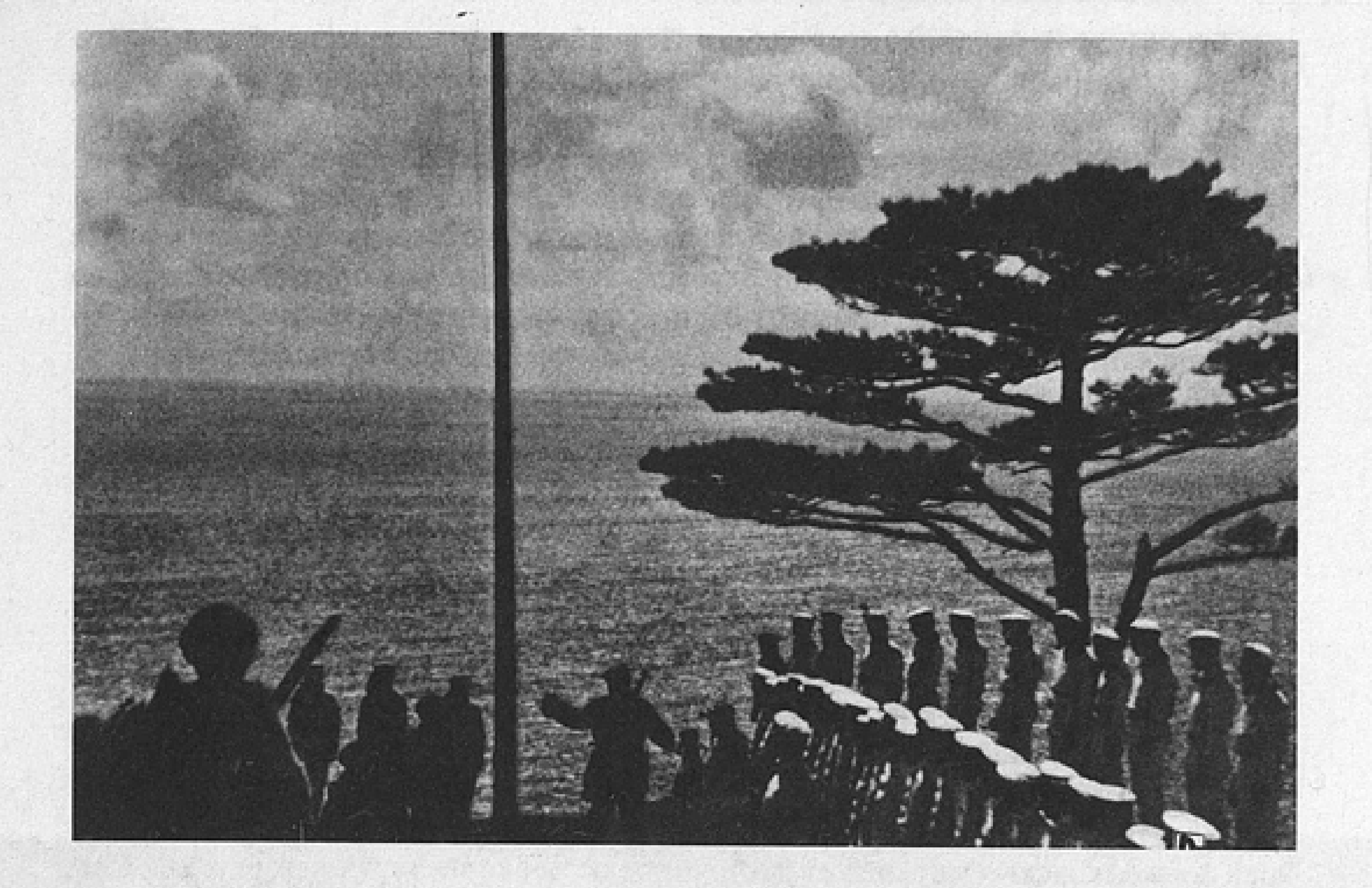
З.Фурманова. Но «1+1» все-таки показывает и «московско-российские» ток-шоу, например «Я сама», «Сделай шаг», «Проще простого»...

А.Роднянский. Однако 80 процентов вещания — уже наше, украиноязычное вещание. Мы создаем нечто вроде гибрида из каналов НТВ и ТВ-6. От НТВ — качественные блоки новостей, от ТВ-6 — качественные прайм-таймовские ток-шоу. А конкретные идеи и их воплощение — это наше, собственное.

Студия «1+1» за короткий срок стала в Киеве явлением, как теперь принято говорить, культовым. Совершенно ясно это было уже в сентябре 1996-го, когда Роднянский и его команда праздновали первую годовщину канала. В Дом кино рвался «весь Киев». Не то что сесть — стать было негде. Были, конечно, и звезды во главе со знаменитой Мишель Мерсье. Стараниями «1+1» ее «Анжелику» как раз показывали по телевидению Украины. Были и представители высшей государственной администрации и даже жена и дочь Президента Украины. В довершение светской хроники скажу, что и сам Л.Кучма не оставил «1+1» своим вниманием. За несколько часов до общего юбилейного сбора в Доме кино он принял Мишель Мерсье и Александра Роднянского. Рискну предположить, что этот жест является знаком уважения по отношению не только к заслугам «Анжелики», но и к заслугам генерального продюсера «1+1», которого именно Президент поддержал среди прочих кандидатов в реформаторы украинского национального телевидения.

За короткий срок А.Роднянский добился в социальной режиссуре без преувеличения громадных успехов. И если Роднянский прав и в социальной режиссуре состоит предназначение телевидения, то неудивительно, что в апреле 1997-го Телевизионная академия Украины, в состав которой входят Ада Роговцева, Богдан Ступка, Николай Мащенко, Давид Черкасский, Роман Балаян, Вилен Калюта, тайным голосованием избрала своим первым президентом именно его — Александра Роднянского.

Киев



«Аэроград»

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

Сеятель ветра

«Творимое пространство» Александра Довженко

В 1958 году, без малого сорок лет назад, на экраны вышел последний довженковский фильм «Поэма о море». В 1951 — 1956 годах Александр Довженко работал над литературным киносценарием и в 1956 году приступил к работе над фильмом (нашел место для съемок, определил основной актерский состав, оговорил со съемочной группой принципы и детали предстоящих съемок). После смерти Довженко работа была завершена его вдовой Юлией Солнцевой. Спустя год после выхода фильма Довженко был удостоен Ленинской премии за киносценарий. Это был посмертный долг, который отдавал Хрущев, предавший Довженко в 1944 году, когда «выдающийся мастер советского и мирового кино» оказался в опале за киноповесть «Украина в огне» (см. «Искусство кино», 1990, № 4).

Есть в истории кино «эксперименты», чреватые обратимостью. К их числу, несомненно, относится одно из знаменитых открытий Льва Кулешова: кадры, снятые в разных местах, можно соединить монтажом в некую «творимую земную поверхность» и таким образом создать на экране «пространство», которого не существует[1].

Поясним эффект такой обратимости примером классическим. Так, известное желание Маяковского, «чтоб к штыку приравняли перо», вполне укладывалось в «учительскую» традицию русской литературы с ее социальностью. Напротив, представить себе штык, приравненный к перу, трудно. Трудность эта, однако, легко преодолима, если мы выйдем за рамки традиции и посмотрим на дело «новаторски» (что вполне законно: соцреализм был, как известно, продуктом «новаторства»), как смотрел, например, Александр Довженко в 1935 году: «Я не хочу сказать, что мы не должны быть иллюстраторами мероприятий, осуществленных партией и правительством несколько лет назад. Но я утверждаю, что недостаточно быть иллюстраторами. Я мечтаю о художнике, который напи-

[1] Кулешов Л. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1987, с. 72.

сал бы роман. Этот роман прочли бы в Политбюро и постановили бы так: «Постановлением с завтрашнего дня этот роман осуществить в жизни точно, как по сценарию». И вот будет построен новый Беломорстрой»[2]. Итак, задача художника «придумать» еще не существующий Беломорстрой с тем, чтобы (по постановлению Политбюро) он был создан «натурально».

Менее всего нас будет занимать здесь сам этот «новаторский» механизм. Не только потому, что о политизации эстетики и эстетизации политики сказано во второй половине XX века немало, но и потому, что сам этот механизм отчужден от содержания проекта: он одинаково пригоден как для строительства Беломорканала, так и для создания Мемориала жертвам сталинских репрессий. То обстоятельство, что оба эти проекта известным образом соотносимы с именем Александра Довженко — страстного мифолога (условно говоря) Беломорстроя и одновременно его жертвы, — позволяет понять разверзающуюся между ними этическую пропасть как своего рода «творимое пространство».

«Сегодня пространство определяет новую, рождающуюся психику»[3], — говорил Довженко в 1935 году, имея в виду «нового зрителя». Но с полным основанием это может быть отнесено и к самому режиссеру, «творимое пространство» которого рождалось из смеси социального активизма и натуралистического пантеизма. «С коллизиями фильмов, с космогонией киномира Довженко, — замечает исследователь его творчества, — скоординирована его реальная жизнь, его землеустроительная активность»[4]. В основе же философии, имплицитно определявшей довженковский мир, лежит постоянное перетекание исходных четырех стихий: земли — неба, огня — воды. Распадаясь и соединяясь в пары, они рождались и умирали в каждом новом довженковском фильме, начиная с «Земли» — картины, во всех смыслах центральной. Пока не исчезли в безбрежном космосе.

«Земля» (1930), начиная с момента появления, столько раз была предметом «символического перечитывания», что выявила, кажется, все мыслимые и немыслимые свои контексты, предтексты и подтексты. Как будто предвидя дурную бесконечность «символической интерпретации», Довженко, уже в год выхода фильма уставший от «навешиваемых» на него символов, говорил во время одного из обсуждений картины: «Предупреждаю, не говорите о символах. У меня здесь есть символы — это дед, это Хома, это Василий и яблоки. Так я вам скажу: дед — это символ деда, Василий — символ Василия, а яблоки — символ яблок... никаких особых вещей в моей картине дед, Василий, Хома, яблоки не делают»[5]. В этой иронической саморецензии есть большая доля правды: чтение символов недалеко продвинуло многочисленых интерпретаторов фильма.

Характерно, что во время специальной конференции, посвященной «загадке «Земли» и приуроченной к столетию со дня рождения Довженко[6], встреча разных символических прочтений» фильма зафиксировала по сути один и тот же вывод: «Довженко — принципиальный, органический безбожник... Довженко является апологетом природных, бытовых, земледельческих, стихийных начал. Довженко — дохристианин, он как бы живет до рождества Христова»[7], говорилось о «программном антихристианстве картины»[8], о том, что «философская основа «Земли» — натуралистический пантеизм»[9], что в основе философии Довженко лежит «мифологический архетип: человек для него — это человек рождающий, продолжающий род, то есть один из плодов земли, которая, собственно, только этим и занимается — рождением, воспроизведением, цветением, жизнью»[10].

---

[2] Д о в ж е н к о А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...». Статьи, выступления, заметки. М., 1967, с. 17. («За большое киноискусство». Выступление на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 года.)

[3] Там же, с. 19 — 20.

[4] См. выступление А.Рутковского в дискуссии о фильме «Земля». — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 137.

[5] Д о в ж е н к о А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1966, с. 265 — 266. («В ногу со временем».)

[6] См.: «Киноведческие записки», 1994, вып. 23.

[7] Р у т к о в с к и й А. Цит. изд., с. 148.

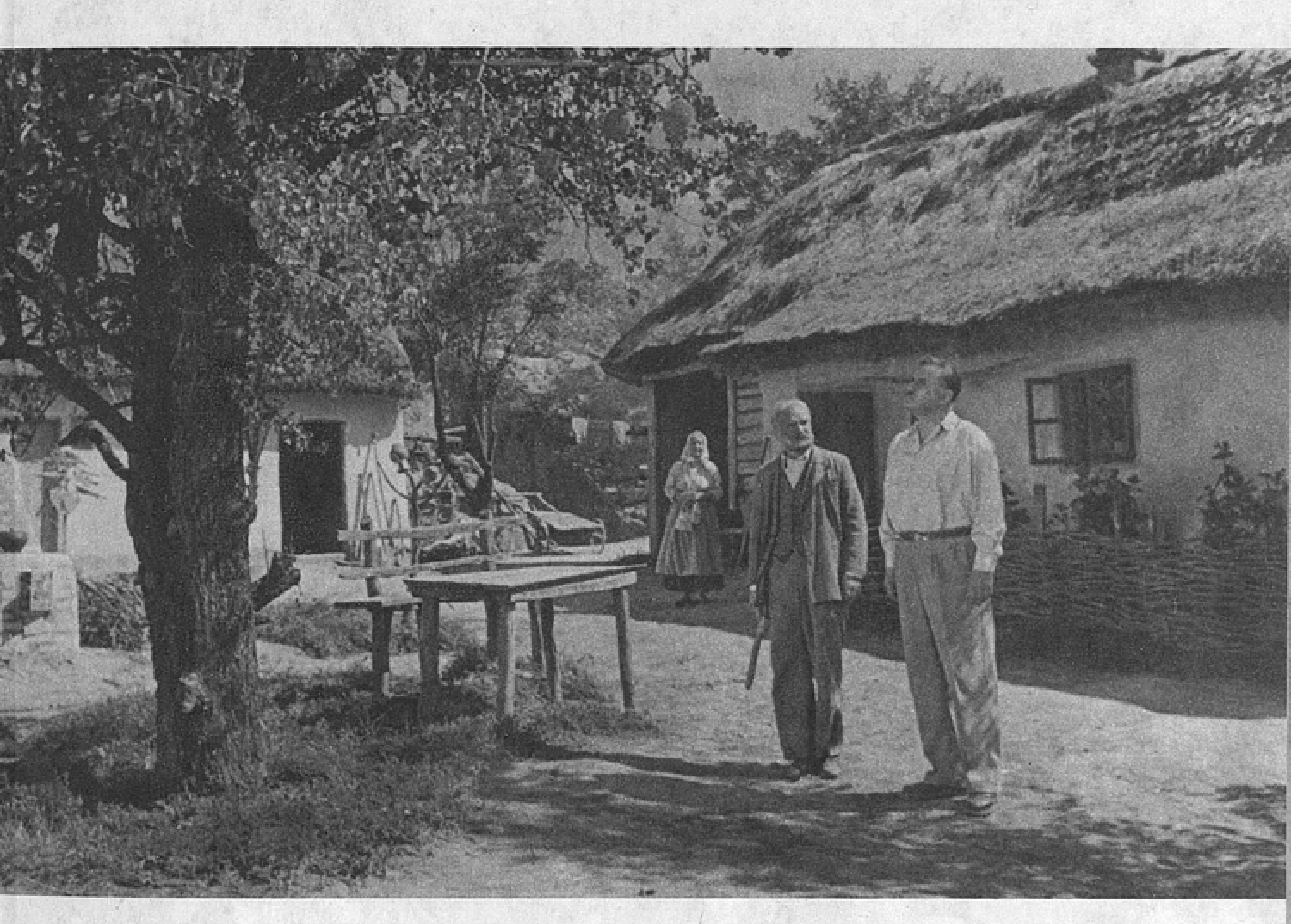
[8] М и х а л к о в и ч В. Натурфилософия «Земли». — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 118.

[9] С к и ц С. Мифологическая структура «Земли». — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 13.

[10] Я к и м о в и ч А. Довженко и новая «первобытность». — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 138.

Фильм, окаймленный двумя смертями, утопает в буйстве цветения и жизни, в поистине раблезианской витальности. Главное событие фильма — превращение крестьян в колхозников — основано на действиях героя, который, перепахивая межи, лишь «выявляет неведомую прочим цельность и единство пространства»[11]. Но земля является не только центром «острой классовой схватки», но источником жизни. И на уровне поэтики фильма «Земля — смысловая доминанта и собственно кадра. Зачастую Довженко происходящее в нем дает как бы ее глазами (в нижнем ракурсе). Этот ракурс крайне редок в пределах деревни, в тесном пространстве социального континуума, зато там, где перед нами расстилается тело самой Земли — на просторе поля, луга, — он подчас преобладает. Снятые снизу неподвижно застывшие люди, коровы, волы... Все они дети Земли, и она смотрит на них, никак не выделяя кого-либо особо»[12].

Когда смотришь на этот фильм в проекции будущего творчества Довженко, особенно ощущаешь, что под тобой настоящая твердь. Небо здесь лишь оттеняет в кадре «беременность» земли, никаких других природных стихий нет вовсе: земля самодостаточна в своей живородной гетерогенности. Здесь впору сказать: «Остановись, мгновенье» — мог ли предполагать зритель, мог ли предполагать сам автор, что «Земля» — это и был довженковский потерянный рай? Начинается отступление тверди.



«Поэма о море»

Уже следующий фильм — «Иван» (1932) — посвящен преобразованию земли — строительству Днепрогэса. В центре фильма — земля, развороченная взрывами. Не земля даже, но ее граница с водой. Еще не затопление, но уже и не твердь. Над запечатлением этого образа Довженко больше всего и бился, очень гордясь впоследствии тем, что ему удалось заснять «будни великих стро-

[11] Марголит Е. Построение социализма экранными средствами. — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 10.

[12] Сергеева Т. Композиция поэтической строки. — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 13.



ек» по-новому — на движущемся через все строительство поезде. Свою цель режиссер видел в том, чтобы выразить «динамику количества просторов, охват торжественной гармонии в своем беспрерывном целенаправленном движении»[13]. Об этом пространстве уже нельзя определенно сказать, является ли оно «отраженным» или буквально «сотворенным», ибо «динамика» и «торжественная гармония» есть продукт, но не объект отражения.

Наметившаяся тенденция лишь развилась в «Аэрограде» (1935) — фильме, все пространство которого буквально выдумано, фильме, начинающемся с песни о «небывалых городах». Довженко, впрочем, был убежден, что придуманный им город — вовсе не фантазия: «Я не рассматриваю это как просто вымысел художника, а рассматриваю свою установку и название картины «Аэроград» как некий точный, хотя и крошечный прогноз будущности, как реальность наших дней. И я глубоко убежден сейчас, стоя перед вами, что я не успею больше посидеть, как уже в этом будущем городе Аэрограде буду выступать перед аэроградцами, потому что наше будущее и настоящее сейчас находится в совершенно других взаимоотношениях»[14]; «Мы должны создать еще один крупный город на берегу океана, второй Владивосток. Я нашел даже место для постройки Аэрограда и решил, что это правильно. Таким образом, я полагаю, что Аэроград — это не вымысел художника, а реальность наших дней. И что если этого города еще нет, это ровно ничего не значит. Иногда я думаю: а что, если за время производства фильма взяли да и построили в Советской Гавани город! У нас ведь возможно. Построили же Магадан на Охотском побережье с чудовищной быстротой, и всем нравится, и все теперь радостно смеются. В этом фильме мне хотелось быть не иллюстратором мероприятий, осуществленных партией, правительством и трудящимися, а застрельщиком мероприятий»[15]. Так режиссер воплощал в жизнь свою мечту о том, как трудящиеся (по постановлению Политбюро) будут возводить сооружения, расписанные художниками, «как по сценарию» (Магадан построили — и «все теперь радостно смеются»).

Обратим внимание не только на «выдуманность» пространства, заявленного в самом заглавии фильма (своего рода антитеза «Земле»), но и на его двойственность: это буквально союз земли с небом. Фильм начинается и заканчивается пролетами самолетов, вырастающими в финале картины в настоящую «аэросимфонию». Город должен родиться на обрыве, на границе земли, воды и неба. Ни одно из этих пространств не самодостаточно, хотя каждое из них обильно представлено в фильме. Вплоть до «пережима», в котором Довженко вынужден был даже оправдываться: «Пейзаж не понравился многим. Говорят, что много пейзажа. Но мой пейзаж в картине — это пейзаж Дальнего Востока. Это пейзаж большого участка нашей родины, и я считал своей обязанностью композиционно пользоваться всеми возможными способами и, может быть, даже иногда идя на некоторый компромисс, эту «краеведческую» сторону все-таки показывать. И я очень рад, что в аудитории говорили, что это интересно, что как будто побывали на Дальнем Востоке, проехали по стране и увидели эту тайгу. Для этого я и погоню несколько затянул, и пейзаж дал, чтобы показать, вот какая она, природа на берегу Японского моря»[16].

Четвертая, недостающая стихия — огонь — появится, когда во время войны Довженко создаст свою многострадальную «Украину в огне», а затем «Повесть пламенных лет». И хотя киноповесть, принесшая режиссеру столько несчастий, так и не была им поставлена, сцены сожжения, горения, опепеленных руин подавляют в «Украине в огне» примерно той же избыточностью, какой подавлял пейзаж несуществующего города на Японском море в «Аэрограде». Следует иметь в виду, что для Довженко всегда первостепенно важным оставалось все-таки не отражение, но претворение пространства и шире — природы. «Землеустроительная активность» Довженко во многом определила его интерес к такой фигуре, как Мичурин. Режиссер не раз говорил об автобиографичности этого образа: Мичурин интересовал его как селекционер, преобразователь земли.

[13] Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», с. 276. («Иван».)
[14] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 293. («Два выступления в Союзе писателей».)
[15] Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», с. 286 — 287. («Почему я создал «Аэроград».)
[16] Довженко А. Собр. соч в 4-х т., т. 1, с. 300. («Два выступления в Союзе писателей».)

Александр Довженко на съемках фильма «Мичурин»



Говоря о фильме «Мичурин» в 1949 году, Довженко настойчиво подчеркивал «земную» (если не сказать «земляную») основу возводимого здесь пространства: «Задача заключается в том, чтобы из грязи грядок, из комьев земли, разбросанных на весеннем или осеннем пейзаже, из бедного костюма... дойти до самого неба, до облаков и возвести все это в единое здание красоты»[17]. Если вычесть из высказывания традиционную довженковскую риторику, «красота» должна соединить землю и небо. Подобное прочтение диссонирует, конечно, с образом Довженко — «органического безбожника». Но противоречия здесь нет: красота мира Довженко безблагодатна. Он искал и находил красивых актеров, он отыскивал удивительной красоты пейзажи, но вся эта «красота» провисала под все той же довженковской «материальностью» (что странно звучит в контексте разговора о Довженко, который остался образцовым «революционным романтиком»). Вот что говорил режиссер в 1944 году, когда работа над «Жизнью в цвету» (так назывался вначале «Мичурин») была в самом разгаре: «Обилие «голых правд», вроде небритости, грязи, непричесанности и оборванности, может обратиться против правды искусства... Посмотрите на улице, в армии — как много красивых девушек и юношей, облагороженных мыслью о великих задачах. Сколько хороших физической красотой, гармонией черт и пропорций! Сколько намечается уже богатств во внешнем облике нашего человека. Через два-три поколения мы будем красивейшим народом. Сочетание физических качеств, заложенных в нашей природе, с расцветом внутреннего облика очень близко к массовому осуществлению... Принцип отбора изобразительных средств, максимально удовлетворяющих эстетическим требованиям нашей советской современности, должен являться главным и обязательным принципом»[18].

«Мичурин» вновь придал миру Довженко недостающую устойчивость (с этим, как представляется, связано и возвращение мотива цветущих яблонь — символа жизни в «Земле» и в «Мичурине»), как будто бы для того, чтобы мир этот окончательно рухнул в бездну.

В 1951 году Довженко работает над киносценарием «Открытие Антарктиды». Сюжет не просто обычен для эпохи борьбы «за утверждение русских приоритетов в науке», но и предельно прост: два русских корабля отправляются в 1819 году с заданием выяснить, «действительно ли был прав английский мореплаватель Кук, полагавший, что никакого материка в области Южного полюса нет и что загадочная Антарктида существует в одной лишь фантазии кабинетных ученых»[19]. Земли нет, разумеется, вовсе — все действие протекает на палубе. Вместо безбрежных просторов земли — вода, океан. Когда в финале Лазарев кричит Беллинсгаузену: «Есть такая Земля на свете... Есть Земля... Есть Антарктида!», это вызывает невыразимую радость измучившейся команды и полное недоумение у читателя — двусмысленность достигает предела: мертвое скопище льдов называется Землей. Сценарию не суждено было стать фильмом, а, значит, читателю — стать зрителем. Для зрителя же, еще, вероятно, помнившего довженковскую «Землю», подобный финал означал бы полное смещение пространственных ориентиров. «Антарктида» как «Земля» означала органическое изменение «творимого пространства».

Можно было бы объяснить дело авторским желанием обратиться к «неведомым просторам» (скажем, «Прощай, Америка!» была задумана как контрастное сопоставление зла неведомого режиссеру Нового Света и добра «созидательного труда» на родной земле подбором и монтажом соответствующих картин). Но в 1954-м Довженко охвачен новым замыслом — идеей создания «художественного научно-фантастического фильма о полете на Марс и другие планеты» (в разных вариантах он имел названия «В глубинах космоса» и «Полет на Марс»). Над сценарием он работал до конца жизни.

По замыслу, действие должно было протекать в своего рода минус-времени и минус-пространстве: «Движение сюжета в пространстве Земля — Марс — возможно, еще одна планета — Земля. Предполагается ошибка в расчете. Поэтому

---

[17] Довженко А «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», с. 313. (Из выступления о фильме «Мичурин».)

[18] Довженко А Собр. соч. в 4-х т., т. 2. М., 1967, с: 473 — 474. («О художественной кинематографии в дни Великой Отечественной войны».)

[19] Довженко А Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1968, с. 137. («Открытие Атлантиды».)

5 Зак. 193

летали восемь с лишним лет «вдогонку» за планетой [...] величественная эпопея пребывания в космосе»[20]. Можно было бы ожидать, что хотя бы этот своего рода минус-хронотоп сохранит единство, однако Довженко планирует смещение даже в этом космическом вакууме, намереваясь «использовать в фильме земную хронику Великой Отечественной войны, великих битв, строек наших и китайских, великих собраний молодежи всего мира, разливов рек, гигантских атомных взрывов и катастроф в Японии (из фильмов)... использовать как «визитную карточку» в виде демонстрации фильма марсианам»[21].

Довженко предполагает, что все это («Тишина космоса. Она сложная. Это может быть обычная тишина или музыкальная. Может быть тишина сна: спящие несутся в космосе, и снятся им песни и сны Земли. Тишина созерцания и самосозерцания»[22]) может вызывать у зрителя некоторое замешательство, даже недоверие к происходящему на экране, поэтому он намеревался ввести в фильм зрителя как участника: «У них на ракетоплане особой конструкции съемочный телевизор... но, может быть, все, что покажут телевизоры, — неправда? Но есть ли вообще это всеобщее безумие? Всеобщий мировой гипноз? Постановят выключить все телевизоры Земли! На полгода! Выключили... Все в порядке. Все снова стало на место. Проходит полгода. Включите! Включили. И снова на всех телевизорах одно и то же — немые изображения нового мира, новых существ и наших героев среди них»[23].

Что же такое необычное и новое поняли «наши герои» и жители Земли? Оказывается, «разумные существа поднялись культурно неизмеримо выше нас, жителей Земли, только на тех планетах, где они все пришли к коммунизму. Там же, где по тем или иным причинам это не удалось, они выродились и, опустошив свои планеты в битвах, погибли. Их погубили деспоты и глупцы»[24].

Всякий, ощущающий единство довженковского мира, поймет, насколько органичным был для него этот вывод. В финале он звучит так: «Это поэма о вечном огне Прометея. Эту поэму можем создать только мы, люди рождающегося коммунистического общества, и никогда наши американские антиподы»[25]. Появление «огня» в контексте сквозных довженковских первостихий-мотивов, конечно, не случайно. Как неслучайным представляется обращение режиссера к небу, явившему, наконец, оппозицию Земле (и «Земле»!). «Обратный полет на Землю, Земля с Марса, Приближение. Посадка. Откуда они возвратились? Из сказки? Возвратились из других миров туда, где они родились, где им надлежит умереть. Поэтому они стали на Земле на колени, потом легли и поцеловали ее»[26]. Вот все, что осталось от былой тверди.

Всему этому на экране не суждено было сбыться. Осуществился менее фантастический замысел, чем «Открытие Антарктиды» или «Полет на Марс», — «Поэма о море», фильм, которым завершался творческий путь Довженко и с которого началась его посмертная жизнь: после завершения работы над «Поэмой о море» в 1958 году Юлия Солнцева поставила «Повесть пламенных лет» (1961), «Зачарованную Десну» (1964), «Незабываемое» (1968).

В процессе работы над «Поэмой о море» (с 1951 по 1956 год) Довженко не раз менял название будущей картины. Изменения шли следующим образом: «Преобразователи степей» — «Возрожденная земля» — «Днепр широкий» — «Над Днепром» — «Море» и, наконец, «Поэма о море». Стоит вдуматься в эту эволюцию, отразившую процесс распада «творимого пространства» — уничтожение тверди. Конкретные «степи» сменились обобщенной «землей», которая позже стала «рекой». Затем образовалось некое пространство «над» рекой, замененной лаконичным «морем». В финале же появилась еще и «поэма» о нем. Фильм задумывался, однако, «в плане хорошей народной эпопеи»[27]. Жанровая

[20] Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», с. 334. («Полет на Марс».)
[21] Там же, с. 335.
[22] Там же.
[23] Там же, с. 338.
[24] Там же, с. 339.
[25] Там же, с. 340.
[26] Там же, с. 339.
[27] Довженко А. Там же, с. 328. (Из беседы на семинаре молодых кинодраматургов 8 ноября 1954 года.)

разноголосица здесь показательна: соединение несоединимого — поэмы с эпопеей — оказалось роковым.

Довженко мыслил, как известно, по преимуществу литературно. Идея родилась во время поездок на строительство Каховского моря, вызвавших такой отклик в душе режиссера: «Огромные украинские просторы были столь прекрасны, творимые на них великие дела полны столь огромного смысла, люди столь интересны и внутренне богаты, что мне казалось, будто целые тома увлекательнейших книг, ненаписанных, ждущих своих создателей, лежали вокруг меня»[28]. Обратим внимание: книг — не фильмов. Довженко и начал писать книгу («Поэму»). У писателя Довженко поражает прежде всего язык. Герои его фильмов, начав говорить, заговорили речью удивительной. Речь эту нельзя назвать даже театральной. Это декламация. Когда читаешь его киноповести, ощущение выспренности и ненатуральности переживаний и речей, постоянного «пережима» не оставляет. Некоторые периоды выглядят совершенной графоманией. В «Поэме о море» все это вылилось на экран, затопив фильм подобно Каховскому морю.

Нельзя сказать, что Солнцева, приспосабливая киноповесть к экрану, не пыталась избавиться от этой неестественности. Эти робкие вторжения в довженковский замысел, когда смотришь фильм с текстом в руках, воспринимаются с благодарностью. Но касаются они в основном расписанных Довженко мизансцен, не затрагивая реплик. Например, в самом начале фильма разговор автора с неким незнакомым героем должен был выглядеть так:



«Поэма о море»

«Он тихо спрашивает меня:

— Это вы?

Я говорю:

— Да.

Он пожимает мне руку и целует в плечо.

— Благодарю вас. Я подумал — это, наверно, вы. О чем вы сейчас думаете?»

[28] Довженко А. Там же, с. 59. («Слово в сценарии художественного фильма».)

Автор отвечает, что думает о том, «как прекрасен мир и как прекрасна жизнь». Дальше оба «плывут, как во сне»[29]. К счастью, этот «поцелуй в плечо» Солнцева не воспроизвела на экране. А если бы воспроизвела? Зато реплики и нескончаемые внутренние монологи типа: «Я бессмертный человек... и абсолютно не важно, сколько микронных единиц времени будет существовать мое персональное я. Я бессмертный, счастливый человек, и то, что я чувствую, и то, что я делаю, — это прекрасно»[30]— представлены в изобилии. Может быть, Солнцева и произвела бы «селекцию» (любимое слово Довженко со времен «Мичурина»), но, перечитывая киноповесть, понимаешь, что отбирать было не из чего — повесть вся написана так.

Здесь требуется отступление о языке Довженко, поражающем всякого, кто впервые соприкасается с его миром. Упреки начались уже с «Аэрограда». Довженко отвечал критикам: «Меня обвиняют в том, что язык фильма несколько необычен и странен, что этот язык — «не бытовой».

Откуда я шел к такому языку?

Перед тем как писать сценарий «Аэрограда», я писал пьесу на украинском колхозном материале. Для пьесы я взял обычный, основной украинский язык и внес в него всю литературную, так сказать, техническую терминологию, которой сегодня оперирует культурный человек. И такой язык я вкладывал в уста действующих лиц пьесы. У меня получилось впечатление, что люди стали значительнее, они как бы стали такими, какими они становятся на самом деле в советской действительности. Я заставил говорить своих крестьян их языком, не подражая их языку»[31].

Путаница последней фразы (как можно заставить героев говорить «их языком», отказываясь идти за этим языком?) не случайна. Довженковский язык был одной из важнейших составляющих «красивости» его мира.

Спустя десять лет, в 1943 году, он повторит: «Портрет современного человека-героя нужно писать, не залезая в его шкуру и не говоря его часто косноязычным языком, а сформулировать его мысли и чувства так, как он сам, может быть, их сформулировать не может, потому что он просто недостаточно культурен, но так, как он несет их в своем сердце, то есть дать его таким, каков он есть на самом деле. Задача художника — поднять чистый художественный образ героя сегодняшнего дня, а не волочить его по земле, по ухабам и рытвинам бытовой натуралистики со всеми бессмысленно-фотографическими подробностями»[32].

«Земля»



Сразу после войны, в 1945 году: «Задача писателя-сценариста не в том, чтобы залезть в красноармейца и чревовещать изнутри его плохим языком, а в том, чтобы «перевести» этого красноармейца правильно, он богаче, чем его язык. Надо помочь ему предстать в должном виде перед современниками»[33].

Во время работы над «Поэмой...», в 1954 году: «Писатель больше селекционер, чем фотограф, писательский лексикон — это строго селекционированный лексикон культурного переводчика языка своих современников, своего народа для всего человечества и для грядущих поколений»[34].

[29] Довженко А Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1968, с. 266. («Поэма о море».)
[30] Там же, с. 272.
[31] Довженко А «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», с. 306. («Освоение Дальнего Востока».)
[32] Довженко А Там же, с. 122. («Главная тема — герой нашего времени».)
[33] Довженко А Там же, с. 125. («Показать молодого человека нашей страны».)
[34] Довженко А Там же, с. 84. («Слово в сценарии художественного фильма».)

В «Записных книжках» такое понимание языка облекается в эстетический манифест: «Мы на себя берем функцию культурных переводчиков подлинного образа народа»[35]. Довженковский язык имел прямую связь с его тягой к глобальности, отмечаемой всеми исследователями его творчества: «Вне глобальной цели язык Довженко в лучшем случае кажется невнятен, в худшем — фальшиво напыщен»[36]. В «Поэме...» поражает прежде всего эта гармония языка и грандиозности замысла. Замысел был широк, как широка охватившая Довженко тревога о состоянии и будущем не земли даже, но Земли. Тревога — сказано мягко. Страх. Социальный активизм помог, однако, Довженко не поддаться страху. Страх заменен фантазиями. После посещения районов строительства Каховского моря в 1951 — 1954 годах Довженко писал: «Работают здесь упорно и долго, от зари до зари, на ветру-суховее, под палящими лучами солнца, терпя безводье, пыль и прочий недостаток. Здесь идет многолетняя битва с природой, и не каждый человек выходит в этой битве победителем, здесь бывает по две-три посевные кампании в год без единой уборочной. За последние тридцать лет засуха достигла здесь грозных успехов. Весь волжско-донской и украинский юг давно уже сделался добычей суховеев. Палящие ветры движутся с востока на Молдавию, Венгрию. Земля, вода и солнце стали здесь во вражду, неизвестную еще пока сотням миллионов жителей Западной Европы. Ничто уже не в состоянии преградить дорогу пустыне. Одна только сила в мире может противостоять ее движению — коллективный плановый упорный труд великого советского общества»[37].

Ужасная эта картина (бедные европейцы и не подозревают, что на них движется, и, видать, вновь на долю нашего народа выпала защита Европы от страшного азиатского нашествия, на этот раз — природного). Фантазии не только прямо войдут в «Поэму о море», но обретут плоть «научных обоснований». Довженко буквально «взахлеб» рассказывает о встрече в Союзе писателей с академиком Винтером, «корифеем нашей энергетики», и инженером Маркиным. Под впечатлением этой встречи он сообщает непонимающим соотечественникам, что «у нас в европейской части нашего Союза вода неправильно распределена... воды не хватает: реки текут на север, унося тепло и влагу, энергию туда, где их нельзя использовать. Нам придется сейчас занимать воду юга у севера. Мы будем строить плотины на Печоре, Вычегде и других реках на Севере. Это главным образом земляные работы, они проводятся для того, чтобы дать Волге дополнительно примерно 45 — 55 кубических километров воды. Это немного больше Днепра, и эти воды нужно будет снять с севера и направить на юг». Он в восторге от рассказов «о новых реках азиатской части Советского Союза», ведь «энергетические ресурсы, уголь находятся главным образом по ту сторону Урала»[38]. Он увлечен «возможностью создания на Енисее выше Полярного круга и на Оби [...] электростанции, могущей создать водохранилище размером почти в Каспийское море... чтобы пустить огромные воды с севера на юг... [ведь] на Европу движется из Средней Азии пустыня через нижнюю Волгу, через южную Украину, Молдавию, Венгрию и т.д. Конечно, многим десяткам миллионам европейцев и в голову не приходило, какие надвигаются на них беды... но только мы в состоянии бороться с наступлением пустынь». Оказывается, «направление сибирских рек, уносящих воды в Ледовитый океан, должно быть изменено, и когда эти воды пойдут на юг, они создадут совершенно иной режим нашего юго-востока и очаг суховеев будет уничтожен в своих корнях, что будет иметь огромные, неисчислимые полезные последствия для наших великих пространств. Очевидно, вопрос идет о том, чтобы создать на нашем юго-востоке условия жизни для будущих ста миллионов наших потомков, самой красивой и богатой жизни в полном смысле слова»[39].

Но это только часть дела «преобразования неразумной природы». Существует, оказывается, «возможность построения плотины в Беринговом проливе и соединения нашей Чукотки с Аляской... На этой плотине можно установить

[35] Довженко А. Там же, с. 350. («В несколько строк».)
[36] Марголит Е. «Земля». — «Искусство кино», 1990, № 12, с. 107.
[37] Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», с. 155. («В поисках образа нашего современника».)
[38] Там же, с. 163. («Нужны сегодня миру мы».)
[39] Там же, с. 165.

атомные станции, которые будут из Великого, или Тихого, океана перекачивать воду особыми трудами в Северный Ледовитый океан.

Надо сказать, что в Беринговом проливе существует течение с юга на север в течение полутора месяцев, начиная с августа. Нужно подхватить эту естественно образовавшуюся тенденцию движения, только воду эту подавать подогретую до нескольких сот градусов на атомных станциях. То есть речь идет о создании искусственного Гольфстрима на основе атомных станций примерно в две трети ныне существующего.

Что от этого произойдет? Во-первых, льды Северного Ледовитого океана перестанут через Берингов пролив спускаться на юг. Отсюда произойдет заметное потепление нашего северо-востока... Охотское море перестанет быть лоханкой льдов, наш Дальний Восток сразу потеплеет, и начнется потепление во всей стране... Исчезнет наша азиатская вечная мерзлота, обнимающая собой грандиозные просторы. Есть даже предположение, что дальнейшие мероприятия, если будут проведены в достаточной мере, могут нашу Московскую область превратить в субтропическую область»[40].

Давние землеустроительные фантазии получают новую пищу, ведь «человеческое общество только сейчас приступает, впервые за всю историю своего существования, по-настоящему к приведению всей земли в целом в порядок»[41]. Примерами такой упорядоченности явились для Довженко «мировые проекты», в которых геополитические фантазии переплелись идеями «второй природы». Он с восторгом говорит об идее создания гидроэлектростанции на Гибралтаре, «чтобы отгородить Средиземное море от Атлантического океана. Можно понизить таким путем уровень Средиземного моря на двести метров, в результате чего получить электроэнергии в размере ста миллионов киловатт»; или о создании «внутреннего моря в районе озера Чад путем поворота реки Конго»; или о «проведении 75-километрового канала от Средиземного моря в Сахару, чтобы создать еще одно внутреннее море, которое будет иметь огромное значение для увлажнения пустыни»[42].

Идеи «приведения всей земли в целом в порядок», кажущиеся дикими человеку конца XX века и захватившие Довженко в 50-е годы, были не только «продуктом» начавшейся эпохи «научно-технической революции», но «проросли» именно у Довженко потому, что были близки ему всегда, были связаны с идеями «глобальных преобразований» как в 20-е, так и в 30-е годы, что было замечено в связи с «Землей»: «Непоколебимая вера в то, что человечество способно соотнести законы своего общества с гармонией законов природы, — и составляет суть религии природы Александра Петровича Довженко»[43]. «Природные стихии и силы жизни, — говорит другой исследователь его творчества в связи с идеями «новой «первобытности», — не признают внешней им дисциплины и порядка, не выполняют указаний. С точки зрения ленинизма, очевидно, природа сама [...] мелкобуржуазно-анархична. Речь идет о силах, которые не подчиняются ни диктатуре, ни демократии, ни каким-нибудь изобретениям для власти и порядка; о силах, которые лежат в фундаменте цивилизации, но сами же этот фундамент подрывают»[44].

О том, насколько идеи эти органичны для советского сознания, парадоксальным образом свидетельствует главный современный мифолог этого сознания, помещая их в свой советский космос. Скажем, «самостихийность» погоды является несомненным вызовом мировой гармонии:

Москва — столица нашей Родины
Отчего же такая плохая погода по прихоти какой-то погодины
Нет, конечно, в основном — хорошая погода, но эти нарушения —
Прямой вызов принципу стабильности и постоянного улучшения
И дальше так жить нельзя, едри его мать
Надо менять погоду, коли столицу нельзя сменять[45].

---

[40] Там же, с. 166.
[41] Там же, с. 167.
[42] Там же, с. 168.
[43] Кузьменко Е. Социализм и религия природы в фильме Довженко «Земля». — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 139.
[44] Якимович А. Цит. изд., с. 139.
[45] Каталог. — Анн Арбор: Ардис, 1982, с. 220.

Погода, однако, лишь частное проявление стихийной природы, также оказывающейся враждебной «принципу стабильности и постоянного улучшения»:

Природа — буржуазный пережиток
Производительность не то что повышает
Не просто все — рожь и пшено и жито
Вредитель словно все она сжигает
Беда-то в том, что темная природа
Отделена от государства скрытно
Но общество не будет монолитно
Пока оно не будет бесприродно[46].

Мир «Поэмы о море» и есть такой «бесприродный» мир. Создание такого мира — предприятие, безусловно, небывалое, требующее новой выразительности. Потому-то, следует думать, довженковский «романтизм» приобретает столь острые формы в «Поэме...», а декламационная риторика достигает предела. Бушующие в фильме поистине шекспировские страсти с обличением стяжательства, «моральной нечистоплотности» и других «пережитков в сознании людей» (кажется, Довженко более всего обеспокоен тем, чтобы люди не «вошли» с этим в коммунизм) сменяются какой-то выспренной «лиричностью» (в роли «лирического героя» выступает генерал).



«Мичурин»

В фильме произошло то, от чего Довженко больше всего остерегал своих коллег по кино: герои не говорят — они выкрикивают друг другу в лицо какие-то реплики или монологи, не зная, как себя вести перед камерой (только что не целуют друг друга в плечо). Уже отмеченная «селекция языка» усиливается подбором актеров и их речью, все, начиная с сына генерала и заканчивая колхозниками, говорят на языке Малого театра (своего рода вершиной этого «языкового пуризма» явился выбор на роль начальника строительства Михаила Царева — эталонного актера Малого театра). Например, ребенок говорит отцу: «Вот уж никогда бы здесь не жил» (последнее «не жил» произносится слитно с ударением на «е» как глагол «нежить» в форме единственного числа прошедшего времени). На

[46] Там же, с. 209.

что отец отвечает десятилетнему мальчику (внутренним монологом, разумеется): «Ничтожный генеральский сынок, сын батрака не ответит тебе», а вслух произносит: «Я хочу думать, не мешай». И думает.

О чем же он думает?

«Как много счастья знал я в жизни. Счастье борьбы, предельных напряжений воли, трудов. Счастье любви и грозных битв и побед моего народа в гигантской борьбе труда с капиталом. И счастье моих побед... Здесь прошло мое босоногое детство и моя негодующая юность... Здесь деды мои запорожцы стояли на страже народа два с половиной века, и сам я кровь свою пролил, и враг бежал, бежал мой враг передо мной...»[47] Уровень письма буквально зашкаливает: это даже не «фальшиво напыщенный» язык, не просто «набор штампов», но графомания на уровне передовой статьи районной газеты. Эта тяжелая форма «романтизма» развивалась у Довженко, как мы могли видеть, постепенно. Одновременно с процессом развоплощения пространства. Нельзя не видеть, что неестественность происходящего удивительно сочетается с отмеченной «бесприродностью». Можно было бы сказать, что она — часть этой бесприродности (не «природно» людям так себя вести, а колхозникам из-под Запорожья говорить языком Михаила Царева). Но и авторская задача была иной: быть «культурным переводчиком подлинного образа народа». Подлинный — значит неявленный, скрытый. Переводчиком на какой язык? На язык власти. Можно сказать, что стратегия Довженко — создание «образа народа», каким его хотела бы видеть власть.

Нет, образ этот не прост. Вот, например, Шиян. Как относиться к этому герою, отказывающемуся разрушать свой дом и перебираться с затопляемых земель? «Он, конечно, за море, — поясняет Довженко для «господ актеров». — Нет людей, которые не за море. Но давайте свои вымыслы строить, отталкиваясь от какой-то правды. Что думают люди? Каховское водохранилище потребовало уничтожения 9900 дворов, Краматорское — 45 тысяч дворов, в том числе город Новогеоргиевск. Представляете ощущение людей, — что вот здесь, где мы сидим, будет морское дно. Это удивительно. И люди видят, что вся существующая красота уничтожается, а новая красота, красота моря, еще не пришла. Только наиболее богатые, активные натуры видят эту красоту в своем воображении. Все это очень сложно. Это ощущение громадных вещей. Люди строят свое, рабоче-крестьянское море. Это не прошлое, это жизнь. Шиян — человек, склонный к рассуждениям. Он любит хорошее обращение. Он разобрал полхаты. Он не любит плохого обращения, и он не способен быстро повиноваться... Я ввел его для юмора»[48].

Один из исследователей «Земли» увидел в этой «юмористической» сцене совсем другой смысл, проследив линию Хомы (в «Земле») — Шабанова (в «Аэрограде») — Григория Шияна (в «Поэме о море»): «В этом фильме, где имена героев напоминали о «Земле» (Опанас, Григорий, Кравчина), Шиян не только закричал, что земля — его, и никому он ее не отдаст (подобно Хоме), но и нашел в себе силы погибнуть вместе с нею. Круг таким образом замыкался окончательно, и жертва Василия искупалась новой жертвой. А разразившийся в конце «Земли» дождь превращался пока что в водохранилище, в котором, быть может, накопится достаточно воды для всемирного потопа. Вот тогда, в последней братской могиле Хома и Василь обретут, наконец, вечное успокоение, а вместе с ним — и утерянную божественную немоту»[49].

Игра с «тем светом» есть и в «Поэме...» (это воображаемая смерть Катерины, самоубийство, ставшее результатом неверности возлюбленного), да и «немота» перешла в такую декламацию, что часто хочется отдохнуть от фонограммы, но главное, конечно, не здесь. «Поэма...» не просто воссоздает основные топосы «Земли» — дом, сад, поле[50], но фактически создает обратную модель хронотопа «деревенской прозы» по крайней мере за пять лет до «Матрениного двора». «Поэма о море» — это своего рода «модель для сборки» деревенской

[47] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 3, с. 278 — 279. («Поэма о море».)
[48] Довженко А. Там же, с. 752. («О сценарии «Поэма о море».)
[49] Дерябин А. Потеря и обретение немоты. — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 13.
[50] См.: Панченко О. Мир как язык в фильме Александра Довженко «Земля». — «Киноведческие записки», 1994, вып. 23, с. 13.

прозы с точностью «до наоборот». Ее основные топосы — деревня (малая родина), природа и дом являются центральными и у Довженко. Только их гибель здесь оказывается «обоснованной», и только «наиболее богатые, активные натуры видят эту красоту в своем воображении». Красоту гибели. То же относится и к временно́му измерению довженковского мира: прошлое, ставшее столь актуальным для деревенщиков, здесь отсутствует — мир «Поэмы...» футуронаправлен; память, ностальгия здесь тоже овеяны дымкой «обоснованности» и грядущей «красоты»; утопия, всегда связанная у деревенщиков с уходящим деревенским «ладом», вся устремлена в будущее. Наконец, «народный язык», один из отличительных признаков деревенской прозы, «переведен» на актерскую речь Малого театра. Что же осталось? Единственное, что сближает два этих мира, — это ощущение конца и гибели. Яблоневые сады «Земли» отцвели. А вместо благодатного дождя на мир обрушен людьми гибельный потоп.

Финальная картина «Поэмы...» — сцена с дикими гусями, которые, устав от полета и отбившись от стаи, свалились в дворике Кравчины. Тот выходил птиц и в конце отпустил на волю. Ему нелегко было отстоять птиц от поползновений жены и детей «поживиться гусятинкой». Расписана (и исполнена) эта сцена в фильме следующим образом:

«Как хорошо человеку в этой картине!

Не надо никого убивать, ни похищать, не надо ни красть, ни взламывать. Как далеко ушел он от этого!.. Сколько простора для мыслей и чувств, и как далеко видно в широких просторах.

Рассердившись на жену, Кравчина выпускает гусей, всех шестерых. Тревожно и радостно устремились серые путники ввысь и понеслись, понеслись, понеслись...

И музыка ширится, растет, раскрывает просторы»[51].

Да только чрезмерно широкими стали эти просторы. В следующий раз диким гусям уже некуда сесть. Гладь моря простирается на бескрайние «40 тысяч га». Все заключается в раму: фильм начался и закончился морской гладью, плывущим по ней кораблем и медитирующим автором на палубе. Как будто и не было ничего. Ушло под воду.

И стало, наконец, красиво...

Мы все время смотрели на эволюцию довженковского пространства, так сказать, перспективно, сообразуясь с реальной эволюцией его творчества — от цветущих яблонь «Земли» до бескрайней водной глади «Поэмы о море». Если напоследок бросить взгляд на этот мир ретроспективно, из недалекого будущего, вспомнив, что море уже отошло, оставив после себя мертвую, обезлюдевшую «зону», перед нами встанут картины из «Сталкера». Но вот, когда устав в неприкаянности этих просторов, мы, в соответствии с кулешовским экспериментом, смонтируем эти существующие на экране пространства, «блистающий мир» Александра Довженко предстанет перед нами во всей своей зияющей пустоте.

[51] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 3, с. 361. («Поэма о море».)

14-й международный фестиваль Cinema Giovani в Турине не открыл новых перспектив, зато наглядно проиллюстрировал приоритеты сезона. Главным призом награжден китайский фильм «В ожидании» (режиссер Чжан Мин). Два специальных приза присуждены итальянской картине «Земля посередине» (режиссер Маттео Гарроне) и иранской «Отец» (режиссер Маджид Маджиди). Однако подлинным событием для киногурманов стала первая в мире полная ретроспектива знаменитого иранского режиссера Мохсена Махмальбафа. Он — один из главных «виновников» мощного прорыва иранского кино, которое за последние годы не только стало фестивальным, но и признано многими экспертами как самое значительное художественное кинопоявление современности.



АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Иранский самоучка

Об иранском кино давно говорят как о культурном феномене конца века. Первая международная слава пришла к «иранскому Росселлини» Аббасу Киаростами. Когда недавно его картина была запрещена иранскими властями к показу в Канне, это стало темой дня всех мировых информационных агентств. Сегодня


1


2

на международных кинофестивалях представительствует уже новое поколение режиссеров из Тегерана.

Кроме того, внутри феномена самого иранского кинематографа существует феномен кинематографа Мохсена Махмальбафа. На родине он известен так же, как более утонченный, но менее темпераментный Киаростами, который снял знаменитый «Крупный план». Это фильм об авантюристе, который выдал себя за режиссера Махмальбафа, проник в зажиточный дом (якобы для съемок) и был арестован по подозрению в мошенничестве и попытке грабежа. Последовавший судебный процесс составляет сюжетную канву фильма, но истинный его предмет — это особый статус кино в Иране. Кинематограф в этой стране, как некогда в Грузии, стал не только частью духовной жизни элиты, но элементом личного и национального престижа, ценностным достоянием широких масс.

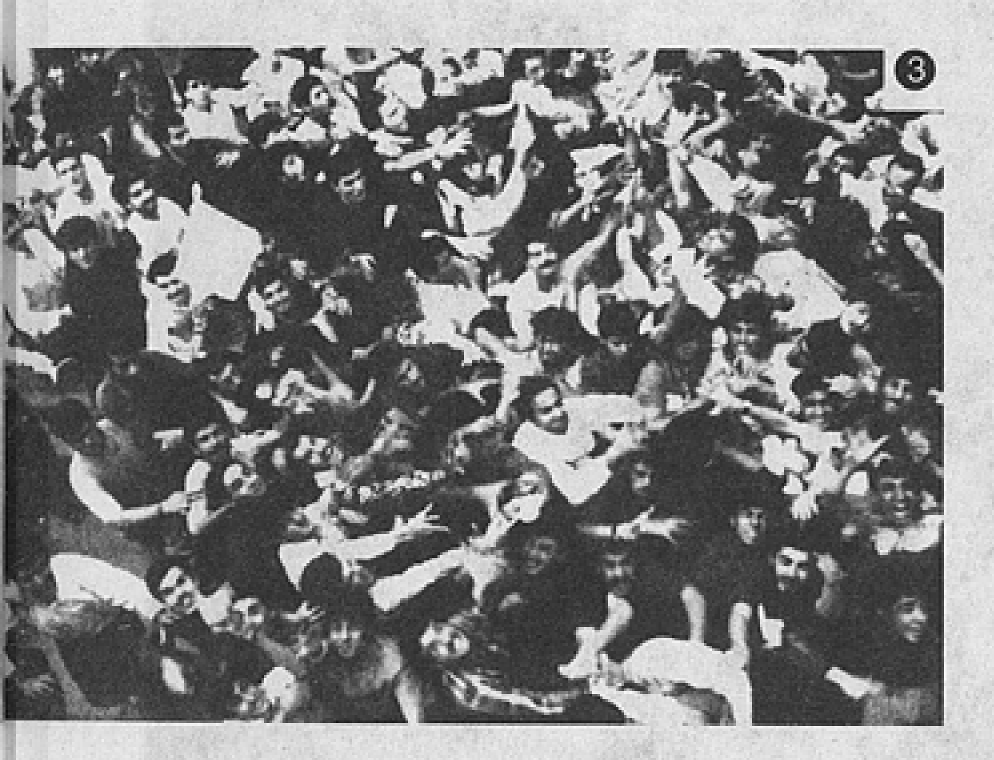
Режиссер как миф, как кинозвезда. Это ли не всенародное признание, которое не снилось даже Спилбергу. Махмальбаф — поистине культовая фигура иранского кино. И не только: его слава уже давно преодолела границы страны, он получил, по одним сведениям, более двадцати, а по другим — даже более ста (!) международных призов — это две с лишним трети всех наград, доставшихся кинематографистам Ирана. Ретроспективы Махмальбафа прошли на всех географических широтах — от Сан-Пауло до Турина. Но именно здесь, в Турине, зри-

тели получили наиболее полную возможность понять суть феномена Мохсена Махмальбафа, посмотрев все его фильмы, пообщавшись с ним самим и его семьей, послушав его выступления.

Мохсен Махмальбаф родился в бедном квартале Тегерана в 1957 году, где он живет и до сих пор, предпочитая общаться с менее удачливыми и менее испорченными людьми. Пятнадцатилетним мальчишкой он бросил школу и совсем юным вступил в ряды антишахской оппозиции. Через два года был ранен и арестован при попытке разоружить полицейского. Махмальбаф избежал смертной казни только потому, что был несовершеннолетним — спустя годы этот автобиографический эпизод он воспроизведет в фильме «Миг невинности», или «Хлеб и цветок» (1996). Будущий режиссер почти пять лет провел в тюрьме, пока его не освободила Исламская революция 1979 года. Однако он, верующий мусульманин, вовсе не стал апологетом нового режима, скорее стал философом-диссидентом. Разочарованный в политике, он посвятил себя искусству: написал несколько романов и сценариев, а в 1982 году дебютировал в кинорежиссуре.

Первая его заметная работа — фильм «Бойкот» (1985). Действие происходит в тюрьме среди политических заключенных, духовный поиск которых — типичная дилемма иранских интеллектуалов: от материализма марксистского толка до исламского богословия. В то время как левые соратники делают вновь прибывшего и приговоренного к смерти заключенного мифологическим героем, он сам пересматривает свою жизнь и взгляды и отказывается от прошлого.

Сам Махмальбаф считает, что пережил наиболее травматический момент своей жизни в семнадцатилетнем возрасте. Будучи арестован шахской секретной полицией, он обнаружил, что «не может рассчитывать даже на малейшую помощь людей, ради которых положил свою голову в пасть льва». Так что внутренний сюжет «Бойкота» автобиографичен, хотя его герой представляет взгляды, противоположные взглядам юного Махмальбафа.





❶ «Время любви». 1990
❷ «Бойкот». 1985
❸ «Салам, синема». 1995
❹ «Велосипедист». 1989

После освобождения из тюрьмы, Махмальбаф вместе с другими деятелями искусства создал Исламскую пропагандистскую организацию. Но вскоре ее радикальные цели перестают устраивать режиссера. Трансформация его идей заметна и в фильмах. «В моих ранних картинах, — говорит Махмальбаф, — я был экстремистом. Впоследствии мой образ мыслей стал более гибким, но по-прежнему сохранил связь с социальной практикой». Впрочем, критики увидели в этих фильмах помимо страстности политических и религиозных дискуссий аллегорический стиль, напоминающий произведения раннего Бергмана.

Первый успех на Западе Махмальбафу принес фильм-триптих «Разносчик» (1986). Его называли гранд-гиньолем и самым сильным воплощением «ада на земле» после «Таксиста» Скорсезе. В «Разносчике» находили влияние Достоевского и Моравиа, Бунюэля и Хичкока, а также Феррери и Дэвида Линча. При этом, в отличие от западных режиссеров-постмодернистов, практикующих изощренное цитирование, Махмальбаф остается верен своей эстетике псевдонаива и неопримитивизма. Его фильмы абсолютно самобытны и изобличают

гениального самоучку. В частности, «Разносчик», состоящий из трех новелл-притч, хотя и разрабатывает знакомую экзистенциальную проблематику одиночества человека в мире, отличается совершенно оригинальной интонацией и антизападной философией. Сардонический тон присущ всем трем новеллам, живописующим рождение, жизнь и смерть. Ребенок, которого нищие родители подбрасывают в богатую семью, оказывается в доме для дефективных детей. Горькой иронией пронизаны и судьбы двух других героев. Однако горечь фило-



«Миг невинности» («Хлеб и цветок»). 1996

софских парадоксов уравновешена в мире Махмальбафа неиссякающим жизнелюбием и человеколюбием.

«Велосипедист» (1989) — один из шедевров Махмальбафа — обозначил поворотный пункт в его карьере. Как и другие иранские кинематографисты, режиссер был вдохновлен итальянским неореализмом, и даже название фильма отсылает к «Похитителям велосипедов». И не только название: как и фильм Де Сики, «Велосипедист», смонтированный в ритме стаккато, визуально структу-

рирован вокруг выгородок и проемов, так что возникает образ ловушки, в которой находится герой. В фильме тоже есть пара отец — сын с их отчаянными усилиями выжить; кроме того, есть здесь и мотив потери невинности.

При этом «Велосипедист» развивается в русле принципов исламской морали, что удивительным образом не мешает ему быть разомкнутым в широкое культурное пространство. Сама история афганского беженца, который, чтобы заплатить за лечение своей умирающей жены, ввязывается в семидневный ве-



«Актер». 1993

лосипедный марафон, явно ассоциируется с известным фильмом Сидни Поллака «Загнанных лошадей ведь пристреливают, не правда ли?». Но именно этого эффекта добивается режиссер, чтобы вызвать другую ассоциацию: велосипедный нон-стоп превращается в карнавал смерти и уподобляется забавам общества потребления, включая автомобильные гонки и видеоигры.

«Велосипедист» — классический образец нового иранского кино, которое сочетает исламские ценности с общегуманистическим духом, социальность с

экзистенциальностью, сердечность и нежность с отсутствием сентиментальности, а порой с жестокостью и гротеском.

После этой картины Махмальбаф объявил о своем временном уходе из кинорежиссуры и действительно около года писал и редактировал сценарии для своих коллег. Он опубликовал статью в журнале «Филм Мансли», где охарактеризовал кино как динамичное и развивающееся явление культуры, вследствие чего никто не может претендовать на абсолютное определение его целей и задач, годное на все времена. Таким образом режиссер отверг абсолютистские взгляды своей молодости.

«Я по-прежнему верю в Бога, — свидетельствует Махмальбаф, — но мое восприятие Бога стало более широким. Свобода и справедливость также принад-



Мохсен Махмальбаф на съемках фильма «Однажды в кино». 1992

лежат для меня к вечным ценностям. Но стремлюсь я к ним теперь другими путями. Раньше я готов был взять в руки оружие, теперь я предпочитаю культурную работу. Все мои фильмы говорят о важности влияния культуры на поведение человека. Мир без культуры превращается в джунгли». Интеллектуальная рефлексия Махмальбафа — отражение общих процессов в иранском обществе, которое пытается сохранить веру в традиционные ценности перед лицом резко меняющегося мира. Это процессы болезненные и противоречивые, и только настоящий художник находит здесь свои собственные решения.

Вернувшись в кино в 1990 году, Махмальбаф на собственном опыте соприкоснулся с иранской цензурой. Фильм «Время любви» был запрещен на пять лет, прежде чем с огромным успехом прошел премьерным показом в Канне. Эта картина, в основе сюжета которой — адюльтер, снималась в Турции с турецкими актерами, поскольку ее тема — табу в Иране. Это опять триптих, но на сей раз перед нами три вариации одного и того же сюжета с одними и теми же актерами, которые меняются ролями. В первой новелле темноволосый мужчина

убивает блондина — любовника своей жены, и его приговаривают к смерти. Во второй новелле блондин оказывается мужем героини, а брюнет — любовником; в третьей сюжет претерпевает еще более сложные превращения. Но в итоге зрителям ясно прочитывается авторская рефлексия об относительности моральных критериев и человеческих приговоров.

«Время любви» обнаруживает неожиданную для Махмальбафа связь с модернистскими драматургическими концептами. Вместе с тем в этом фильме впервые в его творчестве появляется подобие визуальной композиции по принципу плетения восточного ковра. В картине «Габбех» (1995) этот принцип становится определяющим. Фильм, по словам Махмальбафа, показывает, «как



«Габбех». 1995

жизнь создает произведения искусства». Герои фильма принадлежат к племени, кочующему по юго-востоку Ирана. История девушки, которой родители запрещают выйти замуж за любимого, переплетается с другими судьбами и образует узор прекрасного ковра. Персы называют такой ковер, в котором запечатлено слияние любящих душ, а также их переселение в инобытие, «габбех».

Палитра цветов граната, хурмы, воды и охры преобразует сам экран в ковер, который воочию воспринимается, как «природа у ваших ног». Критики писали, что трудно вообразить другую столь же прекрасную медитацию на тему художественного творчества, не считая «Цвета граната» Параджанова. Но если даже она не более прекрасная, то наверняка менее эстетская. Махмальбаф провел несколько месяцев с кочевым племенем и создал фильм, который, по словам критика из «Вэрайети», «добавил еще один бриллиант в корону современного иранского кино».

Среди четырнадцати полнометражных картин Махмальбафа все так или иначе ставят вопрос, что такое реальность, а некоторые из них посвящены та-

инственной природе кино. Все началось с фильма «Однажды в кино» — об иранском шахе начала века, у которого было 84 жены и 200 детей и который ненавидел кино. Но именно его угораздило влюбиться в экранную девушку до такой степени, что он пожертвовал своим шахством и гаремом ради любимой и стал киноактером.

Символический автобиографизм этого фильма и ирония судьбы Махмальбафа состоят в том, что он не только не был синефилом, но ни разу не посещал кинотеатр до двадцатитрехлетнего возраста — до выхода из тюрьмы. Однажды в детстве он даже поссорился с матерью, которая хотела смотреть кино. Причина его неприятия была идеологическая: будущий режиссер ненавидел иранскую «фабрику грез». А когда все-таки сам пришел в кино, то лишь для того, чтобы научиться делать новый, революционный (в исламском смысле) кинематограф. Лишь со временем Махмальбаф и его поколение поняли, что актеры и режиссеры старой школы — вовсе не враги и ощутили себя частью национальной истории кино. Признание этого факта и стало основой фильма «Однажды в кино», где режиссер с любовью цитирует огромное количество старых картин.

О взаимоотношениях кино и реальности и недавние фильмы Махмальбафа «Салам, синема» (1995) и «Хлеб и цветок» (1996). В последнем он переосмысливает свое революционное прошлое посредством его экранной реконструкции. Эти фильмы пронизаны тонкой самоиронией и лишь внешне имитируют неореализм, изнутри разрушая само это понятие.

Работа над двумя картинами шла параллельно, а их замыслы переплетались. Началось с того, что Махмальбаф дал объявление в газете о поиске актеров для будущего фильма, посвященного столетнему юбилею кино. У ворот студии собралась многотысячная толпа, и режиссер стал выбирать претендентов на кинопробы. Все это, заснятое на пленку, и составляет сюжет «Салам, синема».

Параллельно Махмальбаф разрабатывал и другой жизненный сюжет с нападением на полицейского. Дело в том, что тот самый полицейский, на которого он напал двадцать лет назад, оказался среди тысячной массовки. «Мне больше не было нужно его оружие, — говорит режиссер, — а ему мое нужно. Это оружие — кинематограф. Для того чтобы достичь любви и достичь демократии, нужен не нож, нужен цветок. Об этом и получилась моя картина». Когда Махмальбафу надоедали кинопробы к «Салам, синема», съемочная группа переключалась на историю с полицейским, но все-таки последнюю пришлось отложить на целый год, настолько всех поглотил первый сюжет.

«Даже пятьдесят революций не изменят иранскую культуру, — говорит Махмальбаф. — Это жестокая культура: родители наказывают своих детей, государство наказывает своих граждан». Откуда же столь мощная тяга к самовыражению в кинематографе? В сценах проб мы видим, как мужчины-простолюдины мечтают о ролях Харрисона Форда и Алена Делона, о съемках в фильмах action; женщины под черными платками и чадрами чувствуют себя потенциальными Мэрилин Монро. При этом американизация коснулась этих людей лишь поверхностно. На самом деле кино для них — нечто вроде терапевтического кабинета, где они могут выплеснуть собственные эмоции, потаенные чувства. Живущие в закрытом обществе, они легко открывают перед камерой то, что в западном мире называется privacy. А одна из девушек даже признается, что благодаря роли в фильме надеется поехать в Канн и воссоединиться со своим возлюбленным-эмигрантом.

Не случайно в связи с этой картиной Махмальбаф цитирует слова Хайдеггера о том, что человеческая натура способна открыться не в обыденных обстоятельствах, а только перед лицом любви и смерти. Несмотря на локальность темы, фильм проявляет иранский взгляд на такие глобальные вещи, как индивидуализм, конкуренция, мужской шовинизм и права женщин. Сдержанный Махмальбаф почти выходит из себя, когда его начинают упрекать за вторжение в личную жизнь героев и эксплуатацию их откровенности. «Я пытаюсь показать фашизм кинематографа, а они говорят, что я фашист!»

На самом деле этот фильм, как и все картины Махмальбафа, не о человеческих слабостях, а о человеческом достоинстве и благородстве. Видимо, в этом причина популярности и престижа иранского кино у западных зрителей. (По-

следние три картины Махмальбафа финансированы крупным французским продюсером Марином Кармицем.) Махмальбаф говорит: «Они отчаянно ищут чего-то позитивного, они надеются найти человечность здесь, на Востоке». Не приукрашивая жизнь, иранское кино показывает, что она прекрасна в своем драматизме.

Красота побеждает и в фильме «Хлеб и цветок». Режиссер предлагает две реконструкции старого эпизода — с точки зрения самого Махмальбафа и с точки зрения полицейского. Каждый из них выбирает молодого актера, который должен репрезентировать его на экране, и руководит им. В сюжет вмешивается девушка, которая нравится полицейскому (по одной из версий она — революционерка, призванная помочь его разоружить). Вновь и вновь воспроизводится эпизод нападения, которому предшествует изумительно элегантный и полный психологического саспенса проход героев по бесконечной галерее. И вот финал, в котором вместо одной из двух конкурирующих версий инцидента выбирается третья — прекрасная в своей непредсказуемости. На съемочной площадке рождаются новые отношения, новое чувство, и «полицейский», то есть актер, играющий эту роль, от себя — а не от своего героя — дарит девушке цветок. Старая легенда в своей двусмысленности отходит в небытие, реконструкция прошлого выходит из-под контроля. И на наших глазах из столкновения вымысла и реальности рождается новая, не менее сложная и загадочная история.

В последнее время Махмальбаф любит цитировать поэта-мистика Руми: «Истина — это зеркало, которое выпало из рук Господа и разбилось вдребезги. Каждый, кто нашел осколок, верит, что в нем и заключена вся истина». Часть истины, которую парадоксально проявил феномен иранского кино, состоит в том, что цензура фундаментализма может способствовать художественным открытиям успешнее, чем либеральный диктат политкорректности.

МОХСЕН МАХМАЛЬБАФ — ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

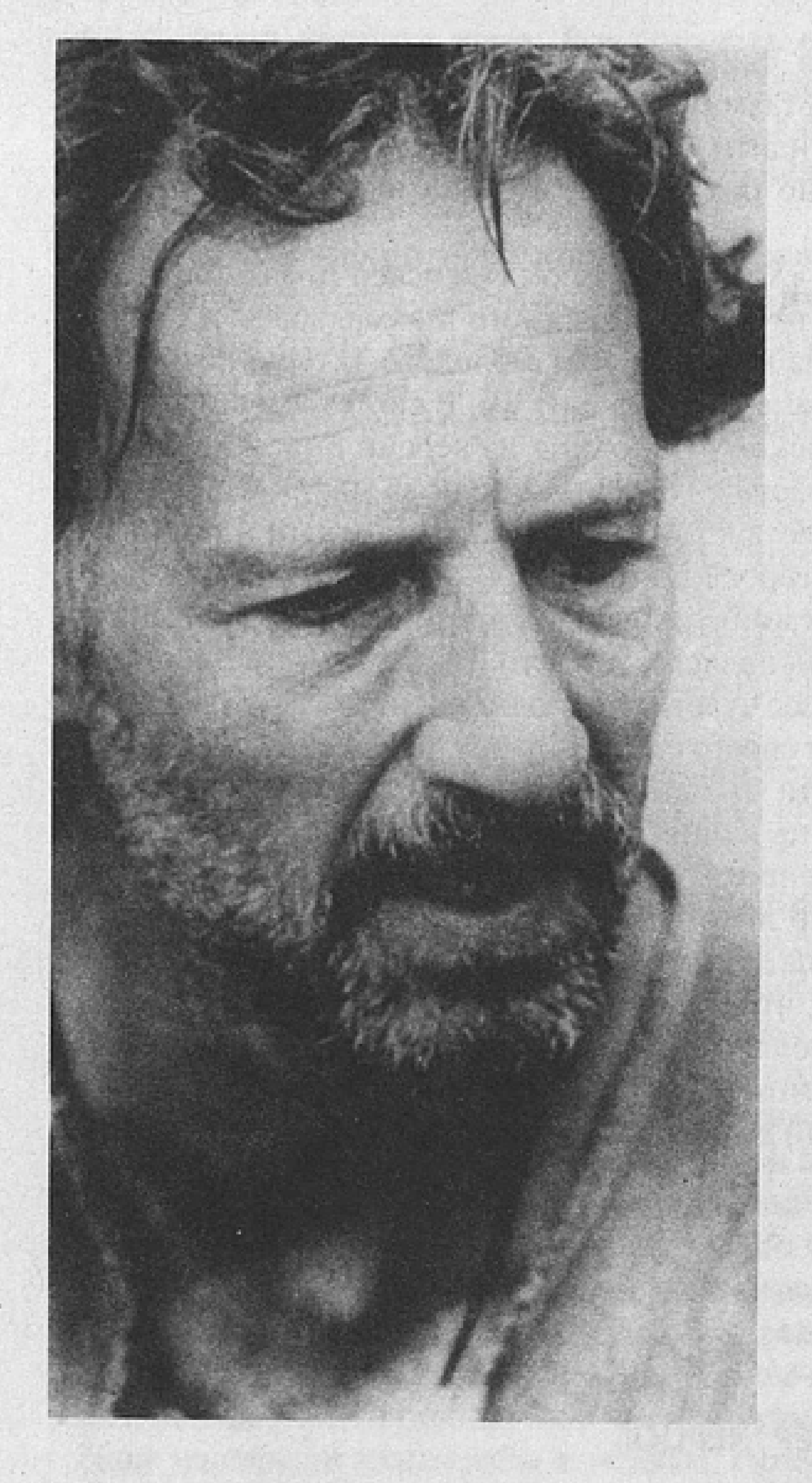
Восточный мистицизм versus западная дисциплина

Диалог о жестокости и нежности, любви и смерти, кинематографе и поэзии

Вернер Херцог. Я знал иранскую поэзию и иранских поэтов прежде, чем познакомился с иранским кино. Культура Ирана насчитывает пять или шесть тысячелетий, в то время как в Германии ей только несколько сот лет. Немецкая культура — это всего лишь двухсантиметровая кромка льда над безбрежным океаном, и вот почему этот лед так легко ломается, и из-под него всплывает варварство. Я ощутил это в своем детстве, когда у власти были фашисты.

Мохсен Махмальбаф. У меня другое представление о немецкой культуре. На мой взгляд, она характеризуется, с одной стороны, сильной философской традицией, с другой — шовинизмом, вырастающим как раз из культурного фона этой страны. Наблюдая за тем, как немцы следуют правилам уличного движения, видишь, какую огромную роль играет в их культуре социальная дисциплина. Но эта же социальная дисциплина заставляла людей следовать за своим фюрером. Благодаря дисциплине исключительно быстро была восстановлена

Текст беседы Мохсена Махмальбафа и Вернера Херцога подготовлен к публикации на основе пресс–материалов Туринского кинофестиваля. — *Прим. ред.*



Вернер Херцог

после войны индустрия Германии. [...]

Во время второй мировой войны Гитлер и Реза Шах основывали свое сотрудничество на этнических связях между иранцами и немцами. Так что нельзя сказать, будто Германии не хватает культуры или даже древней культуры. Германия обладает древней культурой, самой заметной чертой которой являются порядок и дисциплина. В области идей эта дисциплина проявляет себя в философии, в практической жизни общества — в продвинутой экономике. В политике же дисциплина манифестирует себя в формах фашизма, расизма и шовинизма, и как результат — приход к власти Гитлера, героя и символа негативных аспектов этой культуры. Но мы ценим немецкое искусство как позитивное проявление той же культуры.

Вернер Херцог. Да, политики злоупотребили отношениями между нашими народами. Я убежден, что между нами существуют очень давние связи и влияния. Но мой приезд в Иран стал для меня большим открытием. Даже в простых иранцах я ощущаю гордость и благородство, которые символически воплотились в Тахти, вашем знаменитом чемпионе по борьбе. Эта благородная стать и величие духа есть часть вашей культуры. Если бы мне надо было назвать конкретное воплощение мужественности, я назвал бы Тахти, который на мировом чемпионате не воспользовался своим преимуществом в поединке с советским соперником, у которого была повреждена рука. Это особенность вашей культуры, основанной на человеческом благородстве.

Мохсен Махмальбаф. Борьба — любимый вид спорта среди иранской молодежи. Но они овладевают этим искусством только для того, чтобы закалить свое великодушие, которое позволяет им отказаться от удовольствия победы, даже если они уверены, что способны выиграть поединок.

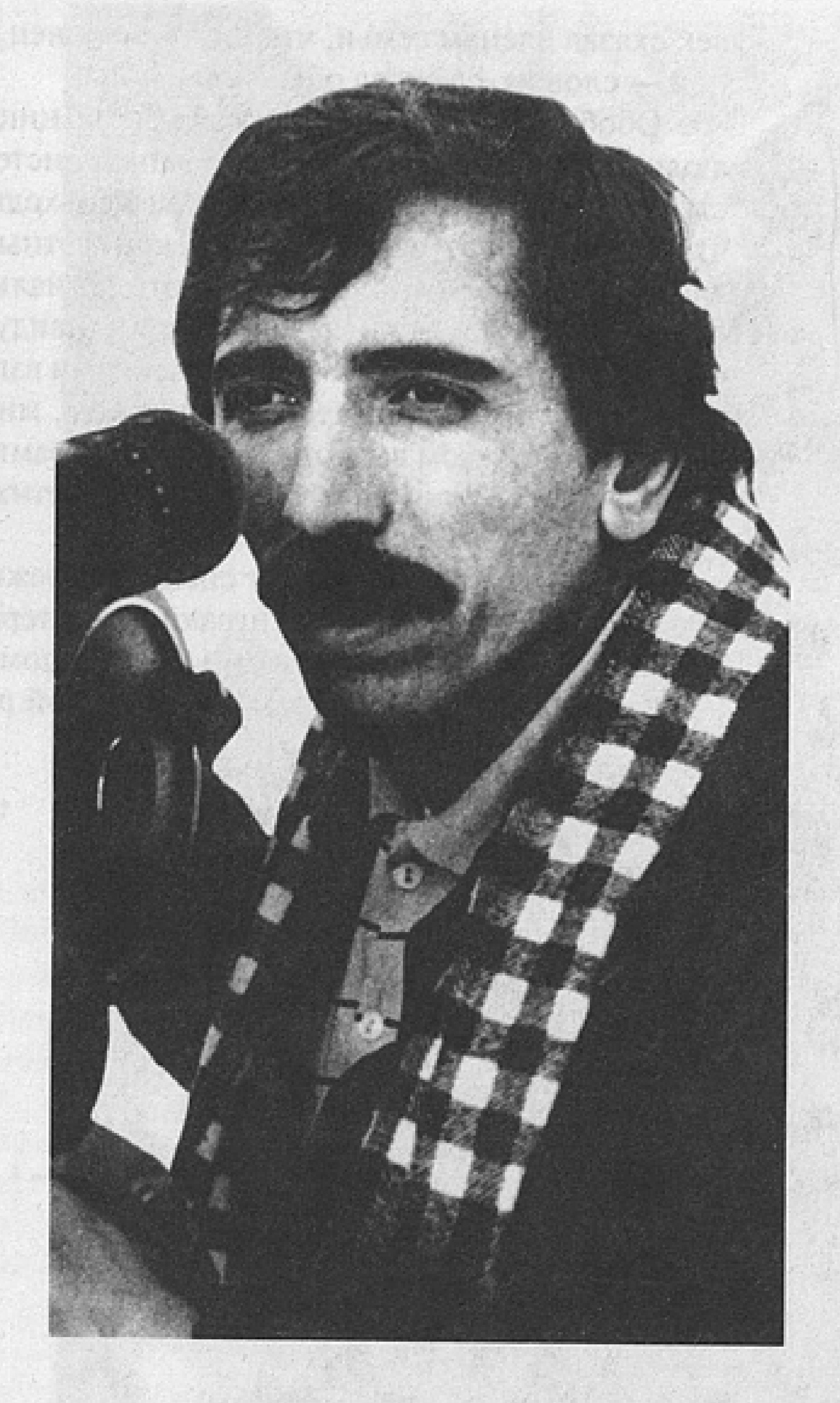
Вернер Херцог. Мне также очень импонируют легкость и одновременно страсть, с которой иранцы включаются в разговор. На базаре

в Исфахане, к примеру, каждый имеет готовый ответ на любой вопрос. Это не Германия, где люди стараются оборвать разговор коротким ответом. Я покупал что-то в Исфахане и вдруг обнаружил, что у меня больше нет иранских денег. Продавец согласился принять немецкие марки. Я знал, что курс марки в тот день был выше, чем вчера, но не знал, насколько. Когда я уже уходил, продавец дал мне кожаную сумку, чтобы компенсировать разницу. Это еще одно проявление великодушия, которое есть часть вашей культуры.

Мохсен Махмальбаф. Это хорошее наблюдение. После смерти моего друга все его друзья предложили родственникам помощь и действительно помогли. Я слышал, что на Западе иногда находят трупы одиноких людей, когда запах гниения доходит до соседей. И тогда работники муниципалитетов организуют похороны без всякой помощи близких людей и друзей покойного. Думаю, это тоже отражает разницу культур. Похоже, вы страдаете от одиночества, а мы от беспорядка.

Вернер Херцог. Я восхищен характером парня, который выдает себя за вас, Мохсена Махмальбафа, в фильме Киаростами «Крупный план». С моей точки зрения, это поэт, а не шарлатан. Он ищет путь, как стать артистом. Но если бы в Германии появился самозванец, выдающий себя за меня, Вернера Херцога, можно не сомневаться, что это был бы просто глупый шарлатан. Человек в «Крупном плане» гордится тем, что его принимают за вас.

Мохсен Махмальбаф. Киаростами говорил, что и его впечатлила исключительная духовная сила этого человека. Например, он уговорил семью пустить его в дом якобы для того, чтобы подготовить здание к съемкам. Хозяева заподозрили недоброе, и авантюриста арестовали. Когда Киаростами привел его из тюрьмы в этот же дом, чтобы провести там реконструктивные съемки, чело-



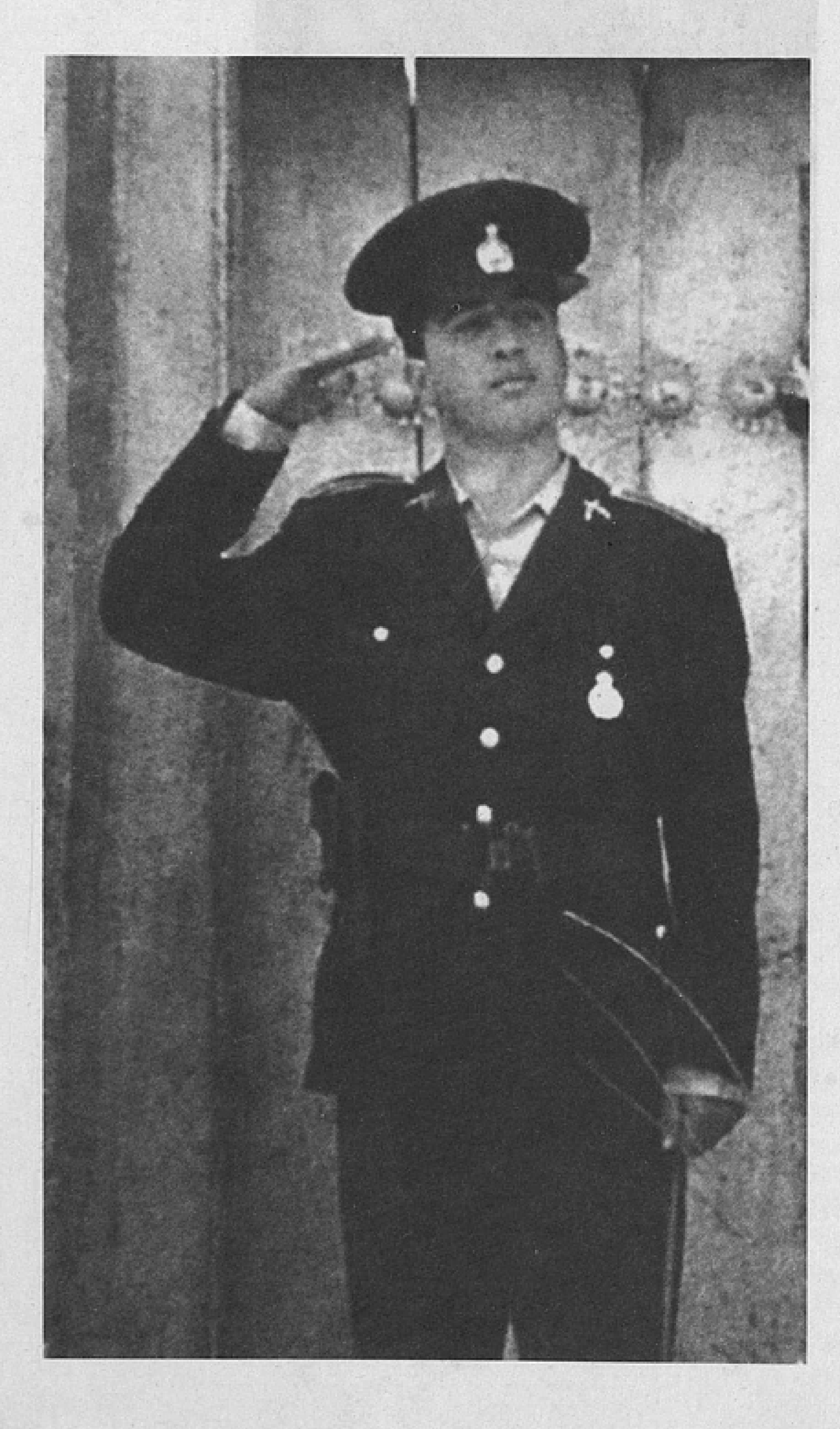
Мохсен Махмальбаф

век сказал членам семьи, что вот он наконец пришел со своей съемочной группой — словом, сдержал обещание.

Обобщенно я охарактеризовал бы разницу между восточными и западными людьми следующим образом. На Западе система сложная, а человеческие существа простые. Они обладают всеми необходимыми специальными навыками, чтобы выполнять простые и очень конкретные функции, каждая из которых является частью сложной машины: это гениально показал Чаплин. А на Востоке система проста, зато человеческие индивидульности сложны. Западные люди руководствуются научно-догматическими взглядами на мир, в то время как люди Востока обладают более поэтическим, мистическим и философским мировоззрением. В этом вы можете убедиться сами, заговорив с портье или уличным торговцем, хотя они ничего не знают о достижениях науки. Наши кинематографисты тоже более или менее таковы.

Одни и те же люди пишут сценарии, режиссируют, делают декорации и костюмы, монтируют и иногда играют как актеры и сочиняют музыку. Короче, они мастера на все руки. Таковы они и у себя дома. Иранец в течение жизни меняет пятьдесят профессий. Он сам делает любой ремонт в квартире. Если он решает учиться, то читает все книги подряд. На Западе человек может потратить жизнь на изучение того или иного вида искусства, и потом другие продолжат его дело. Вот почему мне кажется, что на Западе человек проживает совершенную жизнь, а на Востоке — жизнь всеобъемлющую. Вплоть до смерти мы успеваем вкусить много разных жизней, вы же доводите одну жизнь до совершенства. Эти два типа жития имеют свои достоинства и недостатки. Но давайте вернемся к иранскому кино. Какие фильмы вы видели?

«Миг невинности» («Хлеб и цветок»), режиссер Мохсен Махмальбаф



Вернер Херцог. Я видел «А жизнь продолжается...» и «Крупный план» Киаростами и чувствую сильную личность за этими фильмами. Из ваших работ я видел «Однажды в кино», «Велосипедист» и «Разносчик». Больше всего мне понравился «Велосипедист». Как я вам писал, «Однажды в кино» — это поэма во славу кино вообще, а не только иранского кино. В «Разносчике» особенно сильно впечатляет то, как вы изображаете смерть, ваша особая чувствительность к ее различным формам. Я не видел ничего подобного в кино и полагаю, что люди в любой стране правильно воспримут «Разносчика». Ибо каждый на своем опыте сталкивается со смертью. Даже в первом эпизоде картины, когда ребенка подбрасывают богатой семье в надежде сделать его счастливым, мы понимаем, что именно в этот момент начинает умирать душа ребенка.

Мохсен Махмальбаф. А что для вас в иранском кино кажется наиболее интересным — содержание или экспрессивная форма?

Вернер Херцог. И то и другое. Между ними существует баланс, это здесь гармоничная золотая середина. Когда смотришь ваши фильмы, сознаешь, что вы самоучка. Вы создали свое кино и свой киноязык. Чтобы воспринять «Разносчика», не нужно знать персидский или даже читать субтитры, ибо ваш поэтический язык универсален.

Мохсен Махмальбаф. Иногда местная пресса утверждает, что успех иранского кино на международных фестивалях (149 призов) связан с тем, что оно описывает темноту и нищету. А вы что думаете по этому поводу?

Вернер Херцог. Когда я смотрю «Крупный план», я не думаю о нищете человека, который представляется вами. Я думаю об исключительном достоинстве этого человека, и для меня его гордое поведение — символ достоинства нации и культуры. Это совершенно очевидно. Вас не должны беспокоить подобные обвинения. У Куросавы те же проблемы в Японии, он тоже сталкивается с аналогичными упреками. [...] Современное поколение иранских кинематографистов фактически Хайямы и Фирдоуси наших дней. Вы поэты своего времени, а то, что ваши фильмы выходят за пределы Ирана, это и есть культурный и поэтический диалог между ценителями прекрасного разных народов.



«Агирре — гнев Божий», режиссер Вернер Херцог

Мохсен Махмальбаф. Вы упомянули Японию, где я побывал два года назад на кинофестивале. Показывали «Велосипедиста», потом была пресс-конференция. Все меня спрашивали, кто из японских кинематографистов мне нравится. Когда я назвал Куросаву, Одзу и Кобаяси, все были изумлены и стали спрашивать, кто это такие. Когда я поинтересовался у организаторов фестиваля, как это возможно, чтобы японские журналисты не знали своих лучших режиссеров, я был потрясен еще больше, обнаружив, что и сами организаторы знали не всех троих. Я вышел на сцену после показа «Велосипедиста», поблагодарил публику за теплый прием и пожаловался на невежественных японских журналистов. Я спросил, почему в богатой Японии такой первоклассный мастер, как Куросава, не может найти продюсера, так что европейские кинематографисты вынуждены собирать деньги на новый его проект. И тут выяснилось, что среди публики тоже никто не знает Куросаву. Наконец, вышел историк кино и начал рассказывать об Одзу и Кобаяси, словно об исчезнувших с лица земли динозаврах. Он добавил, что Одзу уже умер. Когда я спросил, что делает Кобаяси, выяснилось, что он снимает телесериалы, чтобы выжить. Публика испытала чувство сожале-

ния и стыда. Я попросил прощения за то, что знаю имена этих трех великих кинематографистов, и добавил, что в нашей стране тоже есть художники, чьи работы больше известны за границей, чем дома.

Но мне хотелось бы обратиться и к вашим работам. Сколько всего фильмов, включая короткометражные, вы сделали?

Вернер Херцог. Не помню, поскольку не вел их учета.

Мохсен Махмальбаф. Это очень интересно. У нас это иначе, поскольку каждый фильм, который мы делаем, становится важной частью нашей жизни. Мы фильмы помним, мы их считаем. Единственное, чего мы не учитываем, — это наши отвергнутые сценарии и неосуществленные проекты. Но мы считаем то, что сделано, чтобы поддерживать свое самосознание и сохранять надежду, что можно сделать в кино что-то еще.

Вернер Херцог. Для меня тоже важно без передышки делать кино. Хотя я снял много фильмов и не считал их, все они всегда присутствуют внутри меня, в моей голове. В этом отношении я похож на аборигенов некоторых африканских племен, которые умеют считать только до десяти, но им достаточно бросить взгляд на стадо из шестисот голов, чтобы заметить, что кого-то недостает. Или как мать целой оравы детей, которая знает точно, кого не хватает в вагоне, куда она их поместила.

Есть и неродившиеся дети — фильмы, которых я еще не сделал. Игровые и документальные, длинные и короткие. Для этого еще не сложились обстоятельства, но я надеюсь рано или поздно обрести всех своих детей. Есть у меня и картина, которая ни разу не была показана. Это мой второй фильм, и я не хочу, чтобы он показывался в течение всей моей жизни, ибо он слишком жесток. В этом документальном фильме дети издеваются над петухом, и он погибает прямо перед камерой. По сути, я потерял контроль над собой во время съемок. Дети бывают невероятно жестоки. Несколько дней назад по телевидению был репортаж о двух мальчиках одиннадцати и двенадцати лет, которые забили до смерти двухлетнего ребенка. Скрытая камера на вокзале зафиксировала на видеопленку, как малолетние преступники приволокли свою жертву на станцию и расправились с ней на глазах у равнодушных свидетелей. Хотя эти кадры были немыми, казалось, что крики ребенка разносятся на многие километры.

К сожалению, современный человек привык к образам насилия, и его реакции на него ослаблены — по отношению не только к экрану, но и к самой жизни. В кадрах, снятых скрытой камерой, видно, как люди, покупавшие что-то на станции, не заметили ничего особенного в том, что двое мальчишек куда-то грубо волокут маленького ребенка.

Мохсен Махмальбаф. Эту модель отношений, увеличив в масштабе, можно распространить и на международные отношения. Большие страны обращаются с малыми так же, как эти мальчишки с ребенком.

Вернер Херцог. Да, персидская история полна нашествий римлян, монголов, турок...

Мохсен Махмальбаф. ...иракцев, британцев, американцев, а также, в более изощренных и современных формах, всех европейцев. Даже сейчас, когда мы дружески общаемся, они «волокут» нас, жителей Востока, как маленьких детей.

У Сепехри есть такие строки: «Не мутите воду, внизу из ручья, кажется, пьет голубь». Известный иранский критик обвинил поэта в том, что он, как ребенок, забавляется голубем, в то время когда Америка сбрасывает бомбы на вьетнамцев. Сепехри ответил критику в очень дружеском тоне: «Дорогой друг, я убежден, что до тех пор, пока люди не научатся ценить все живое, они останутся равнодушны к бойне во Вьетнаме и в любом другом месте». Сепехри никогда не писал панегирики существующему порядку, но никогда и не выступал в качестве оппозиционера режима. Его стихи существуют вне политики, он говорит о любви и страсти, и сейчас, когда народ покончил с насилием, он обращается к Сепехри в поисках духовного обновления и сострадания. Уже на несколько поколений иранцев повлияли его стихи.

Мой друг посетил Сепехри в его доме. Во время беседы прополз таракан, и тот хотел раздавить его ногой. Но Сепехри остановил его и сказал: «Мой друг, ты имеешь право только сказать таракану, что не хочешь видеть его в комнате».

Когда тот слегка придавил таракана и выбросил его в окно, Сепехри заплакал и сказал: «Ты мог сломать ему ногу, и что теперь с ним будет, ведь в мире тараканов нет хирургов. А может, это была мать целого семейства тараканов, которые ждут, когда она вернется».

Конечно, это очень поэтический взгляд. Если бы весь мир так заботился о пьющем голубе или таракане со сломанной ногой, мы не были бы свидетелями такого количества насилия. Я убежден, что мы начали практиковать насилие по отношению к животным, а потом перенесли его на человеческие существа. Немцы занялись истреблением бездомных собак, обосновывая это требованиями общественной гигиены. И это был первый шаг к тому, чтобы послать людей в газовые камеры. Историки забыли зафиксировать войну с собаками, а психологи проигнорировали то воздействие, которое эта бойня оказала на психику немцев. Это был век прогресса в медицине, все были озабочены тем, чтобы предохранить людей от бешеных собак, и никто не озаботился тем, какое воздействие может иметь человеческое безумие. Насилие по отношению к животным и детям, а также насилие в кино и на ТВ — это основа современного, внешне цивилизованного варварства. И, увы, никто не пытается положить конец варварству, поскольку оно вредит только народам. Зато цензуре подвергается правда — поскольку она вредит правительствам.

Я хотел сделать фильм о моей маленькой дочери, которая решила уничтожить комаров с помощью электрического устройства. [...] Мы привыкли к убийству и насилию. И как только кто-либо нарушает наш покой, мы выбираем простейший способ его вернуть — с помощью физического уничтожения тех же насекомых. Но если мы научились уважать жизнь, мы должны изобрести такое устройство, которое будет держать комаров на расстоянии от наших жилищ.

Вернер Херцог. Во время второй мировой войны, когда войска союзников вошли в Германию, насилие удвоилось: его практиковали как фашисты, так и союзники. Волны насилия докатились даже до заброшенной деревни, где я жил. Оно имело свои собственные инструменты. У меня, четырехлетнего мальчика, в роли игрушки была граната, а другие дети играли с пистолетами и автоматами, которые они находили в реке. Оружие было исправно и заряжено, и старшие дети учили нас стрелять в птиц. Однажды я попытался выстрелить из автомата, но отдача была такая, что меня повалило на землю. Моя мать, смелая женщина, умевшая стрелять, подошла ко мне и, вопреки моим ожиданиям, не стала меня наказывать. Вместо этого она взяла автомат и сказала: «Дай я покажу, как из него стрелять». Она положила полено на камень и выстрелила. Полено разлетелось на два куска. Тогда она сказала: «Вот что делает автомат. Поэтому ты никогда не должен наводить на человека даже деревянный или пластмассовый автомат». С этого дня я ни на кого не поднял и пальца.

Мохсен Махмальбаф. Когда люди одержимы насилием, они всегда найдут необходимые орудия. Они начинают с дубинок и кончают огнестрельным оружием. Кино — в ряду этих средств. Поэтическое кино может эффективно поддерживать чувства добрые. Но в руках коммерсантов кинематограф может служить тому, чтобы узаконить насилие. После революции большинство ведущих кинематографистов Ирана отказались эксплуатировать насилие в своих фильмах.

Когда я был на кинофестивале в Роттердаме, то обнаружил у себя в гостинице тридцать телевизионных каналов. Это показалось мне огромным преимуществом. Но потом я начал переключать каналы и минимум на десяти увидел сцены насилия — кто-то кого-то мучил и убивал. Десять других содержали эротические сцены, а на остальных шли дискуссии о том, как влияют на психику человека секс и насилие. Так что в итоге все тридцать каналов были оккупированы либо тем, либо другим.

Вернер Херцог. Это действительно стыдно. Ситуация на телевидении свидетельствует о том, как глубоко затронула болезнь сами основы европейского общества. Фактически можно сказать, что ТВ — враг человечества номер один. Когда человек смотрит хороший фильм, его лицо становится светлее, на нем появляется прекрасное выражение. Но когда он долгое время «листает» телепрограммы, то чувствует себя одиноким и мрачным, и все это отражается на его лице.

Мохсен Махмальбаф. Принимая тот факт, что кино есть искусство, торговля и индустрия, можно сказать, что европейское кино предлагает секс и насилие, индийское продает мечты, а иранское пытается продавать поэзию.

Вернер Херцог. Это чувствуется по вашим фильмам и фильмам Киаростами. Поэзия, которую вы создаете, не принадлежит только вашей стране, она преодолевает географические границы. Самая большая проблема у нас, в Европе, это то, что мы теряем свою культуру, даже свой язык. В Германии только семь процентов людей смотрят немецкое кино. Уничтожены многие виды животных, леса, природные ландшафты. И я не хочу жить в мире, в котором, например, не существует льва. А вы лев, Махмальбаф.

Мохсен Махмальбаф. Я разделяю вашу тревогу об исчезающих животных, таких, как львы.

Вернер Херцог. Но вы лев, Махмальбаф, и, надеюсь, вы не последний лев в этом лесу.

Мохсен Махмальбаф. Оставляя в стороне комплименты, я хочу узнать подробнее о вашем будущем фильме.

Вернер Херцог. Я хочу снять фильм о захвате Мексики испанцами — но снять с точки зрения индейцев. Я написал сценарий, и Маркес выразил интерес к сотрудничеству. Он великий писатель и хорошо знает кино, фактически вырос из кино. Он пригласил меня присоединиться к нему для работы в жюри фестиваля в Колумбии. После участия в работе одного жюри двадцать девять лет назад я решил никогда больше не повторять этот опыт, но ради Маркеса сделал исключение.

Мохсен Махмальбаф. Почему Коппола проявил интерес к финансовому участию в вашем проекте?

Вернер Херцог. Это было его собственное предложение. Я всегда сам продюсирую свои фильмы, но это большой проект, и мне пригодится помощь Копполы.

Мохсен Махмальбаф. Это очень дорогой проект?

Вернер Херцог. Слишком дорогой для моих ресурсов. Много лошадей и костюмов. Мехико был построен на воде, и я должен хотя бы отчасти реконструировать эту атмосферу.

Мохсен Махмальбаф. Хотели бы вы снять фильм в Иране?

Вернер Херцог. Я сделал бы это, если бы Тахти был жив и я говорил по-персидски.

Мохсен Махмальбаф. А документальный фильм? Исследование пяти- или шеститысячелетней культуры, которая вас так интересует?

Вернер Херцог. Это было бы действительно интересно. Документальный фильм об иранских кочевых племенах. Но у меня будут проблемы с языком, и мне будет нужна ваша помошь. Чем вы заняты сейчас?

Мохсен Махмальбаф. В течение года я пытаюсь запуститься с новым фильмом. Я представил на рассмотрение четыре сценария, но только пятый был принят.

Вернер Херцог. О чем он?

Мохсен Махмальбаф. Эта история разыгрывается в Индии и рассказывает о двух детях, которые обменивают цветы на хлеб и даже на билеты в кино. В своей жизни они прекрасно обходятся без денег, без денег как обменного символа. Это своего рода натуральный обмен. Их профессию можно назвать цветочным бартером, и они напоминают уличных поэтов, читающих стихи перед магазинами, чтобы получить еду и питье.

Вернер Херцог. Эта история произошла на самом деле или она — плод фантазии?

Мохсен Махмальбаф. Много лет назад, когда я монтировал одну картину, я часто заходил перекусить в маленькую чайную. Однажды увидел мальчика, который принес цветы для владельца чайной и взамен попросил еды. Спустя несколько дней повторилось то же самое. Вот откуда исходный импульс фильма.

Вернер Херцог. Тогда почему это должно сниматься в Индии?

Мохсен Махмальбаф. Вокруг исходной идеи собралось много других событий, и в конце концов я почувствовал, что хотел бы снимать фильм в особой атмосфере Индии или Бангладеш. Я написал, даже опубликовал сценарий и поехал в Индию искать натуру. За полтора часа дороги из аэропорта в Бомбей я увидел миллион народу, живущего в окрестностях города. Это были огромные толпы мужчин, женщин, детей и даже собак. Люди прикрывали свою наготу

тряпками и ели из ладоней за неимением посуды. И, однако, большинство этих людей, особенно дети, пели и плясали. Я не мог понять причины веселья в таких нищенских условиях и спросил их, почему они так счастливы. Они сказали, что верят в свое возвращение в этот мир после смерти, причем если будут счастливы и довольны этой жизнью, в следующую они вернутся богатыми махараджами. Я сказал, что они уже теперь махараджи, ибо настоящие махараджи, возможно, не так уж счастливы со всеми своими богатствами. Счастье — это ощущение, которое не впрямую зависит от материального благосостояния. Иначе не было бы столько депрессий и самоубийств в материально процветающих обществах. Фильм, который я делаю, не противопоставляет нищету богатству. Он о свободе от навязчивых идей (идеи богатства как такового). О тайне духовного удовлетворения жизнью, в которой есть что-то мистическое. Это можно назвать мистицизмом бедных.

После возвращения из Индии я переписал сценарий. Сейчас это рассказ о бедных людях, счастье которых зависит не от социальной справедивости, а от философии жизни.

В Индии меня впечатлил еще один эпизод, который я включил в мой сценарий. Это было в исправительном доме для трудных подростков. Я спросил охранника, где можно получить разрешение, чтобы зайти туда, и выяснил, что никакого разрешения не нужно, что люди могут свободно заходить в это заведение и свободно покидать его. Я зашел в дом и был поражен, узнав, что никто из его обитателей не стремится уйти отсюда. Они не рассматривают это место как тюрьму. Они получают трехразовое питание и живут лучше, чем жили бы на улице. Там были мальчики и девочки до восемнадцати лет. Группа примерно в триста человек устроила рядом с домом соревнования по бегу. В каждом стометровом забеге участвовали шестеро молодых людей, и тот, кто прибегал первым, поднимал руки. И сразу же новая шестерка начинала свой забег. Но здесь не было болельщиков, которые аплодировали бы победителям. Это было соревнование молодых людей, которые хотели проверить свою силу, и каждый был единственным свидетелем своей победы или поражения.

Тут же я увидел шестилетнюю девочку, которую привела восемнадцатилетняя девушка — вероятно, старшая сестра. Она начала забег, а ее сестричка сложила ручонки, молясь за ее победу. И победа пришла. Девочка поблагодарила небеса и начала молиться за другую претендентку, и та тоже выиграла. Только Бог и я были свидетелями этой сцены. Видимо, это и есть образ истинной веры, прошедшей испытание. Если человек верит, но не получает ответа от Бога, он начинает сомневаться в его существовании или в своей вере. В моем фильме пойдет речь об особом типе индийского мистицизма, который вдохновил Сохраба Сепехри и побудил его отринуть пессимизм, превалировавший среди иранских поэтов того времени.

Вернер Херцог. Похоже, вы приобрели большой опыт. Я думаю, кино во многом подобно спорту. В истории искусства вы не найдете художников и поэтов, которые были бы спортсменами. Но кинематографист должен быть спортсменом. И судя по вашим фильмам, я не сомневаюсь, что по натуре вы спортсмен.

Мохсен Махмальбаф. Да, я бегал в течение четырех лет, будучи в тюрьме. Я хромал полтора года после пыток. И излечил хромоту с помощью бега.

Вернер Херцог. Это не случайность, что вы стали тем, кем стали. Я в детстве занимался лыжным спортом. Это было опасно, поскольку мы прыгали через очень глубокие овраги. В обычных обстоятельствах человек, падая, отклоняет голову назад. Но мы наклоняли голову вперед — как при нырянии, чтобы нейтрализовать давление воздуха. Словно самоубийца, прыгнувший с высоты и затем вдруг пожалевший о своем решении, когда понял, что никто ему не поможет. То же самое происходит с теми, кто делает кино. Раз ты ввязался в это дело, никто не придет на помощь. Ты должен преодолеть все страхи, все препятствия и довести свой проект до конца. В общем, если в юности ты не решился атаковать полицейского, то не станешь хорошим кинематографистом.

Мохсен Махмальбаф. Гораздо легче разоружить полицейского голыми руками, чем культурой победить невежество.

Перевод с английского Андрея Плахова

РАЗБОРЫ

«Три истории»,
режиссер
К.Муратова

П О С Л Е С Л О В И Е

Подборка мнений о новом фильме Киры Муратовой «Три истории» продолжает разговор, начатый в статье А. Архангельского «Тема и рема» (см. «Искусство кино», 1997, № 6). Однако продолжение не означает, что мы решили утопить в разнообразии уже высказанное определенное суждение. Оценки Архангельского вполне удовлетворяют редакцию, и вернуться к обсуждению «Трех историй» заставляет не желание «уточнить позицию», а бурные и не утихающие вот уже полгода дискуссии. Различные типы восприятия фильма и способы его анализа заслуживают, на наш взгляд, особого внимания. Мы и впредь будем возвращаться к обсуждению уже получивших редакционную оценку картин в том случае, если они вызывают (провоцируют) долгосрочный общественный интерес.

ИРИНА РУБАНОВА

Ты, Моцарт...

С последней картиной Киры Муратовой произошла любопытная история. Первые ее показы застигли просвещенную публику врасплох. Просвещенная публика всегда встречает новое произведение определенными ожиданиями. Но на этот раз ожидания вчистую разошлись с тем, что сервировали.

Казалось бы, вот и славно. В той круговерти неожиданностей, в той ниагаре непредсказуемостей, какие непрерывно вываливает реальная жизнь, только родимое искусство делает ставку на уже сказанное, сделанное, не раз предъявленное, упражняясь главным образом в новых комбинациях виденного, читанного, показанного или в их новых аранжировках. Разумеется, имеются исключения. Кира Муратова всегда была исключением. Исключительность — ее основополагающая характеристика, а возможно, и Божие ей поручение.

Привычное как раз нравится широкой публике. Если к тому же оно, привычное, панировано недосказанным, слегка таинственным, чуток странноватым, удовольствие испытывает и так называемый требовательный зритель. Но критика, имея дело с авторским кино, вправе ожидать от него то, что еще недавно наши публицисты красиво именовали «новеллой», то есть, по простому говоря, критики от автора ждут нового. Нового материала, нового взгляда на него, нового способа рассказа, новой пластики и т.п. Не обнаружив ничего из этого в «Трех историях», пишущая братия сильно растерялась. В другом бы случае на фильм не мешкая бросились с топорами и дрекольем. Порадуемся за постановщика «Трех историй»: именно реакция на картину показала, как прочна и надежна репутация режиссера. Оставим в стороне нудный фактор безрыбья. В случае Муратовой правдоподобно говорить не только о художественном авторитете высокой пробы, но и об определенной мифологизации в первую очередь судьбы, а потом и творчества тоже. И поскольку нынче на дворе не сезон богоборцев, забытая игра в «замри-умри-воскресни» завершилась тем, чем и должна была завершиться: дружный хор грянул «Аллилуйя». Журнал «Сеанс» (№ 15) пригласил пролить слезу над милой урной, то бишь умилиться давно не виданному единомыслию критического цеха. (Кстати, среди семнадцати воздавших там славной одесситке лишь один коллега перешел на другую сторону улицы.

Он сделал это тихо, а вышло как будто бросил вызов. Сегодня атеистам так же трудно, как пятнадцать лет назад было трудно верующим.) Согласие экспертов достигнуто на немудрящей основе: никакой такой содержательной или чисто художественной дерзости в «Трех историях» не наблюдается, но стилистически все отделано безукоризненно и притом так кинематографично, так кинематографично.

С этим кто бы спорил.

Правда, полностью присоединиться к восторгам о чистой культуре кинематографизма мешает третья — табаковская — история. Ее кинематографическую природу мужественно спасает плотоядная кошка своими долгими и изощренными предтрапезными манипуляциями с куриной тушкой. Сосредоточенностью, внятностью, деловитостью проявлений оба участника этой дуэли-метафоры куда как превосходят исполнителей вычурной битвы старика и младенца, где «старик» немилосердно мастерит, а «младенец» усердно корчит монстра. Да ладно бы исполнители. Но и прочее — пространство, работа камеры, декорация (или естественный интерьер — тут нет разницы) — освоено наскоком, словно бы на перегоне от театра к телевидению, не доезжая до кино.

Но в остальном — кинематографично, конечно, кинематографично.

Разочарование в другом.

Если вещь подписана Кирой Муратовой, значит, речь о произведении искусства. А искусство, каким бы разным оно ни представало, всегда есть познание, в том числе и познание самого себя. Муратова потому и Муратова, что, не оглядываясь по сторонам, не взирая на авторитеты, не приспосабливаясь к модам и канонам, она вгрызалась в реальность и в наши о ней представления. Территория ее эстетического проживания всегда простирается за границами дозволенного или общепринятого. Возможно, не вполне это осознавая, она перечеркнула многие табу — запрет переставал сковывать и других. Она обладала и обладает чудодейственным свойством привычно некинематографичное — в смысле ли повествования, или типа исполнения — делать неотразимо кинематографичным, хотя в этом ей следовать почти невозможно. До сих пор она избегала впрямую показывать страшное, тем не менее ужас от «Астенического синдрома» пробирал до костей. Безразлично, над чьим сценарием она работала, ее юмор (если, конечно, он предполагался в фильме) при всей его странности не знает себе равных не только в нашем кино. Ее коронная ситуация — это причудливый сплав экзальтации и транса, в которые впадают ее персонажи. Словно бы человек вознамерился воспарить над обыденностью, но приписанный ей, удерживаемый ею только хлопает крыльями по воздуху, уговаривая себя, что летит. Отсюда бесконечные повторы одних и тех же фраз, отсюда выспренние, цветистые речи с экрана — в «Чувствительном милиционере», в «Увлеченьях», во всех трех новеллах последней картины, отсюда чудная, как бы изношенная в своей патетичности интонация. Отсюда, наконец, маска Ренаты Литвиновой, так остро и так красиво явленная в «Увлеченьях» и такая назойливая, такая утомительная в «Офелии».

В «Трех историях» Муратова, по-видимому, рассчитывала соединить обе свои способности: ужасное показать как смешное. Но опыт русского черного юмора угадывается лишь как намерение. Потому что черный юмор, в отличие от юмора интеллектуального, — общедоступен, он привлекателен не меньше черепов и скелетов на латиноамериканском карнавале, ибо изначально, с порога освобождает от обузы моральной верификации, не отменяя ее, а лишь показывая ей кукиш.

Убивание и смерть в фильме не ужасны и не смешны, а всего только рутинны. Они выглядят способом скомпрометировать такую организацию жизни, где закон спит и наитягчайшее преступление является простейшим способом уладить бытовые неурядицы прежде всего из области квартирного вопроса. Удивительно, но факт: Кира Муратова возьми и сделай свою едва ли не самую социальную картину. Даже в «Астеническом синдроме» социум и индивид спорили, кто из них гаже? Здесь убивцы симпатичнее и человечнее своих жертв. Так получилось или режиссер так думает? Но тогда почему, из каких побуждений?

Боюсь, что неукротимая жажда показать непоказанное сработала тут на холостых оборотах. Настоящий имморализм не дается Муратовой, он попросту ей



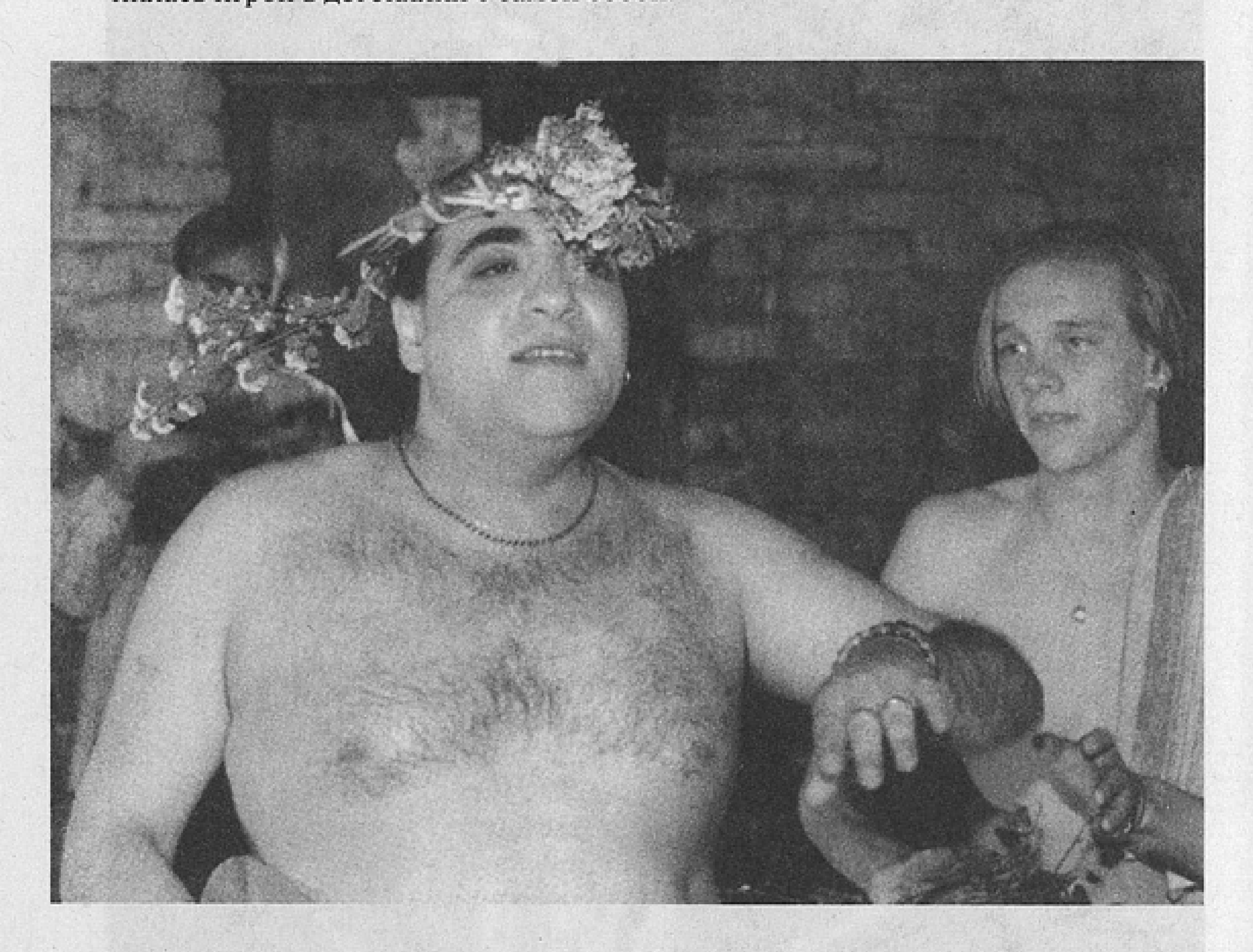
«Три истории». Старик — О.Табаков

не под силу. Вместо него предложена игра, стилистическая забава, как если бы Муратова позарилась на лавры Тарантино.

И хотя Муратова категорически нужна нам только в качестве Муратовой, в «Трех историях» и вправду есть что-то общее с «Криминальным чтивом». Не только роскошный труп прекрасной соседки в «Котельной № 6», но и тип действующих персонажей, когда каждый из них участник фабулы, действующее в данном сюжете лицо плюс еще носитель чуть сдвинутого, но устоявшегося представления о подобном герое, еще не маска, но отчетливое приближение к ней. Но если Тарантино тасует и вновь собирает пазлы из калек американского кино, которое есть концентрация массового сознания, то Кира Муратова увлеклась игрой в свое собственное кино. Еще. С чего бы это нашему режиссеру вдруг захотелось работать со звездами? Не по той ли самой причине интеллектуальной пробуксовки, когда действительность ужом вьется, ускользает, не дается в руки, не берется в голову, а звезда и сама по себе есть содержание?! В «Трех историях» звездную легенду несут не только Табаков, Маковецкий, Охлобыстин, но и самозванка Литвинова, утвержденная здесь в качестве звезды режиссером. Не дело критика давать советы художнику, но не надо бы Муратовой занимать звезд: они ее не больно слушаются (Маковецкий — исключение) и часто бразды правления переходят от режиссера к ним. «Офелия» растеряла повествовательную энергию потому, что режиссер не может расстаться с исполнительницей. Камера как завороженная впивается в ее лицо, ее тело, ее походку, в парных и многофигурных композициях (преимущественно со стариками) подчеркивается ее красота, молодость, возможно, сексапильность. А между тем ритмы корот-

кой истории растягиваются в ритмы большого фильма, загадка перестает интриговать, и в результате мотив второго убийства выглядит почти как художественный конфуз.

В упомянутом номере «Сеанса» М.Туровская заметила, что Муратова всегда опережала время, «Тремя историями» время, по-видимому, догнало Муратову. Продолжая метафору, выскажу пожелание, чтобы Кира Георгиевна не соблазнилась игрой в догонялки с самой собой.



«Три истории». Вениамин — Жан Даниэль

ВИКТОР ЕРОФЕЕВ

Прощание с гуманизмом

Фильм «Три истории» Киры Муратовой мне понравился. Понравился настолько, что, будучи членом жюри «Кинотавра», я настаивал, чтобы картине дали Гран при (правда, оказался при этом в почетном одиночестве). Есть два уровня кино: кино, которое обладает собственно киноязыком, и кино, которое таковым не обладает. То же самое — в литературе; живопись и музыка выработали достаточно сильный автономный дискурс, так что непрофессионалу влезть туда невозможно — его просто выталкивает, как пробку, а в кино и в литературе полно людей, которые явно занимаются не своим делом. Что и обнаруживается всякий раз на «Кинотавре» и на любом другом фестивале.

В нынешнем нашем кинематографе признаки того, что кино может состояться как искусство, обладающее собственным дискурсом, можно обнаружить лишь в творчестве А.Сокурова и К.Муратовой. Все остальные до этой планки попросту не дотягивают. Мне вообще близка мысль А.Сокурова по поводу эстетической нищеты кино как искусства, не обладающего развитым, сложившимся языком. Кино, как и литературу, до сих пор бросает либо в жар жизнеподобия, либо в холод каких-то абстрактных построений. И то и другое абсолютно бессмысленно. Киноязык должен создавать собственное измерение реальности — четвертое или пятое, а уж никак не третье. В «Трех историях», на мой взгляд, это четвертое или пятое измерение складывается. И мне это интересно, потому что любой автономный дискурс в искусстве открывает возможность сотворчества: художник здесь не просто самовыражается, но попадает в ритм определенного

бытия, становится медиумом и интерпретатором некоей энергии, которая приходит к нему извне. И каждый реагирует на это по-своему, в соответствии со своими творческими импульсами или отсутствием оных. Так возникает бесконечное количество интерпретаций, в которых сущность реципиента раскрывается зачастую более полно, чем сам объект.

Мне кажется, это очень поверхностно — видеть в этом фильме отражение *нашей* жизни: если в картине есть самостоятельный дискурс, то разговор в ней идет о бытии вообще, а понятия «наше» — «не наше» — просто некая рамка, через которую попадаешь в пространство, точно подчиненное законам этого бытия. Потому мне совершенно не интересны всевозможные социальные и бытовые подробности; мне неинтересно, кто там кого и за что убивает, — все эти мелкие драмы психологического свойства. Речь идет о человеческой природе прежде всего; и поскольку здесь сложился особый язык, поскольку здесь уловлены некие энергии, то, что показывает Муратова, кажется абсолютно убедительным. Все так и есть. Это надо принять как данность, как свойство человеческой природы, переделать которую невозможно.

Каждая из трех новелл, составляющих фильм, по-своему высветляет эту человеческую природу, переводя действие в некое «иное» измерение, далекое от дешевого жизнеподобия. В каждой есть какой-то особый слом, особый надрез — этим-то картина и прекрасна. Однако актерам, испорченным «обычным» кино, которое на самом деле и не кино вовсе, играть эти «надрезы» сложно. Поэтому наиболее цельной мне кажется вторая новелла, где происходит удивительное совпадение творческих потенциалов Муратовой и Ренаты Литвиновой. Рената не играет «психологию»; она играет некую субстанцию — столь же неопределенную, как и сам фильм. От других актеров Муратовой этого добиться не удалось. Первая и третья новеллы актерски получились слабее. В первой новелле, как мне показалось, актеры должны были бы соответствовать по своим реакциям шокирующему зрелищу мумии, лежащей в шкафу. Но этого не получилось. В третьей новелле поразительно вылеплена девочка: она снята и как кукла, и как эротический объект, и как знак обнаженной человеческой сути, которая вопрошает, взывает к ответу... А Табаков совершенно не то сыграл; даже поразительно, что, сыграв то, что сыграл, он не развалил всю новеллу.

Что же касается литературного материала, то по каким-то неточностям словесным все три новеллы находятся почти на грани провала. Вообще кино очень небрежно относится к слову: может быть, сознательно, а может быть, в силу непонимания... Слушая текст, я, признаюсь, испытывал ощущение фальши на протяжении всего фильма. Иногда оно было более значительным, иногда менее... Иногда это ощущение скрашивалось какой-нибудь удачной репликой: например, в первой новелле насчет «баранины, которую в кассе не пробивать» — это хорошо. А вся стихия графоманской поэзии показалась мне неудачной. Гомосексуальная линия выстроена лучше, но опять-таки скорее на уровне изображения, нежели на уровне слов. А в третьей новелле со словами совсем худо, особенно концовка, что, дескать, «нельзя, нельзя» — нельзя свободу перекрывать, — подводящая итог всему, что произошло... Это как-то совсем не туда.

Но нельзя, наверное, требовать от человека, чтобы он создал свой киноязык; отказавшись от самовыражения, подключился к универсальным энергиям и был к тому же абсолютно точен на уровне словесного ряда... Вообще, если художник создает автономный дискурс, он достигает таких высот, что дальше разговор может идти лишь о несовершенстве. Любое творчество несовершенно, как несовершенен сам человек. Несовершенство можно найти и в «Мертвых душах» Гоголя, и где угодно.

Для меня главное, что Муратова, может быть, единственная в нашем кино, откликнулась на общий поворот в искусстве конца XX века, которое от исследования внешнего зла перешло к изучению зла внутреннего. Русская литература всегда рассматривала реальность с позиций Базарова: «человек хорош — обстоятельства плохи». Но на рубеже 70 — 80-х годов в отечественной словесности стихийно возникло понимание того, что с внешним злом больше нечего делать, что «власть обстоятельств» исчерпана, а человек намного сложнее, чем представляет его дешевая и жалкая антропология гуманизма («оргией гуманизма» назвал в свое время советскую литературу А.Платонов). Гуманизм сегодня есть,

на мой взгляд, самое изысканное оружие человеческой фальши; последнее, но очень прочное прибежище для любой бездарности, для любого нежелания мыслить и соображать. Муратова, «расставшись с гуманизмом», показывает внутреннее зло, таящееся в человеке. Не знаю, насколько она пропустила через себя этот опыт, но результат впечатляет. А если есть люди, которых это беспокоит и шокирует, — то ради бога! Дураков много, пусть их беспокоятся и шокируются!

Записала Н.Сиривля



«Эвита», режиссер Алан Паркер

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Муратова и Мадонна

С такой же уверенностью, как «Эвите» в международной киножизни, в российской можно было заранее предсказать роль События Сезона фильму Киры Муратовой «Три истории».

На «Эвиту» работал культ Мадонны и Эвы Перон, слава Уэббера и репутация Паркера, многомиллионный бюджет и реклама. И даже, как ни парадоксально, сильные конкуренты — хиты, одновременно вышедшие в прокат.

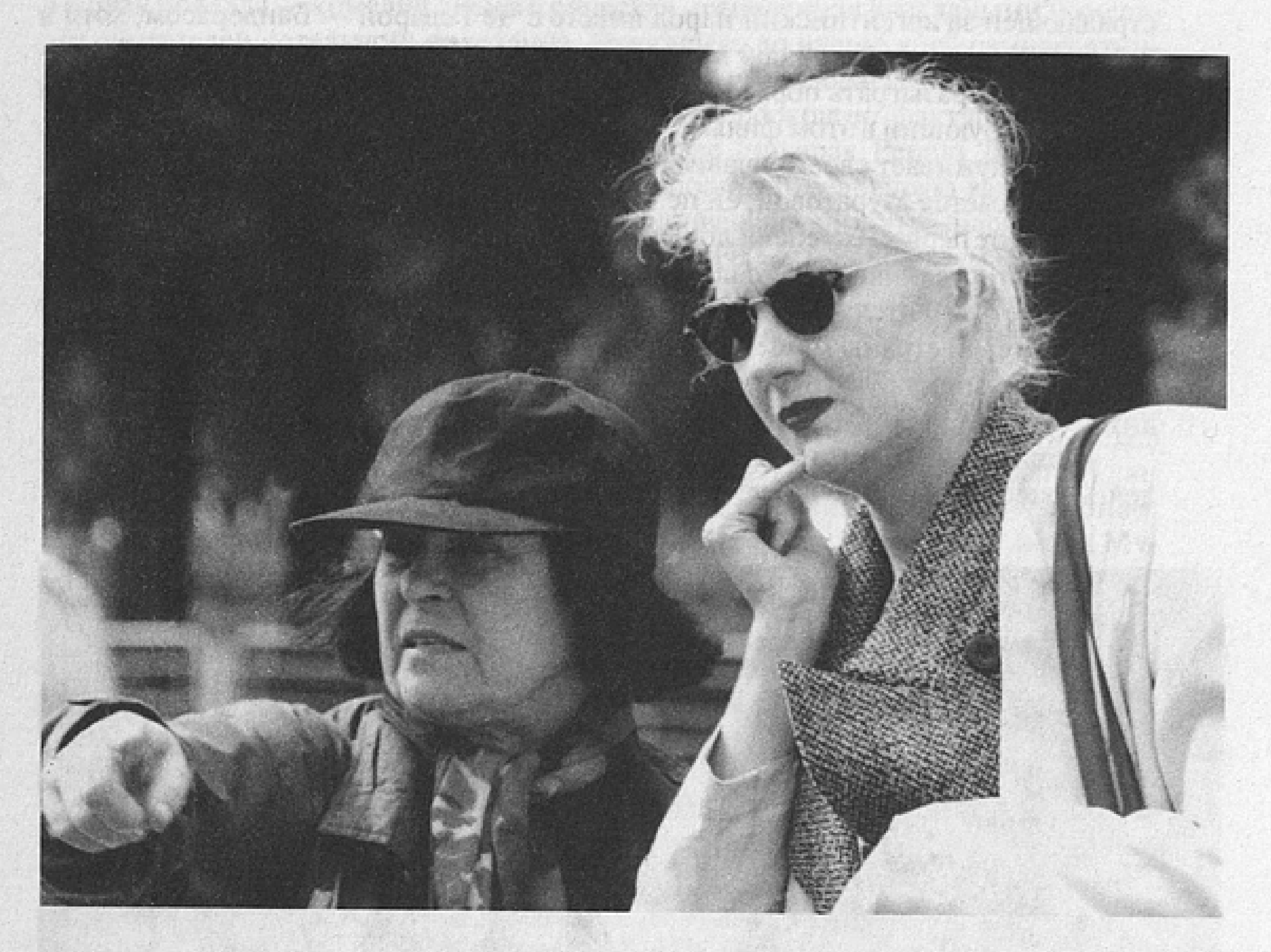
«Три истории» обречены на внимание уже ввиду отсутствия других объектов. Российское кино резко ужалось в размерах, и даже для этой малобюджетной картины, снятой в дешевой Одессе, хронически не хватало средств у богатых московских продюсеров. Предвидя это, Муратова с самого начала выстроила фильм как альманах новелл, лишенный сквозного сюжета. Так она обманула судьбу и избегла участи Алексея Германа, чьи персонажи успели вырасти и состариться за годы съемочных мытарств.

В «Трех историях» много актерских мини-бенефисов, но держит картину вторая, центральная новелла — «Офелия». Рената Литвинова играет работницу регистратуры в роддоме, которая не любит мужчин, не любит женщин и даже детей. Зато она любит... бумаги, вся трепещет, прикасаясь к ним. Потому что архивные бумаги хранят данные о матерях, бросивших своих новорожденных

чад. Там, за священной дверью архива, Офелия, сокращенно Офа, выясняет, чей эгоизм оставил ее саму сиротой.

«Офелия» — это «Секреты и обманы» на русский манер. Если в знаменитой британской мелодраме Майка Ли дочь проявляет максимум терпимости и гуманизма к нерадивой матери, то в российско-украинском варианте она попросту сталкивает неуклюжую толстуху в море. А потом, сидя на берегу, испытывает долгожданный оргазм.

Хотя Литвинова похожа на холодную блондинку Ким Новак, в этой роли без труда можно представить инфернальную Мадонну. Если надеть на нее ядо-



Кира Муратова и Рената Литвинова на съемках «Трех историй»

Фото «НТВ-Профит»

вито-красное платье и вложить в уста фразы типа: «Этой планете я бы поставила ноль» или «Я пока ваш друг, не надо из меня делать обратное». Но у Мадонны теперь конструктивное мышление, и она играет не какую-то заурядную преступницу, а восходящую к бессмертной славе Эвиту. Литвинова же, модная столичная дама, выступает как alter ego провинциальной анархистки Муратовой, которую уже успели обвинить в распаде сознания и человеконенавистничестве.

Если бы в России существовало нормальное кинопроизводство и свой национальный mainstream, «Трем историям» отвели бы место, аналогичное тому, что заняла «Мелкая могила» Дэнни Бойла. А гомосексуальные мотивы с узнаваемыми типажами в первой новелле напомнили бы о маргинальных фильмах насилия и садизма типа Frisk Тода Вероу или «Кожа и кости» Эверета Льюиса. Однако оказавшись едва ли не единственной в сезоне, картина Муратовой тут же была воспринята либо как всеобщая метафора российско-украинской реальности, либо как излом болезненного сознания.

Путаницу имиджей и понятий дополняет происходящий повсюду в мире беспорядок в жанрах. Согласно номинациям на «Золотой глобус», «Эвита» взяла верх над «Фарго» братьев Коэн в категории «мюзикл или комедия». А в конкурсе альтернативных «Золотых сателлитов» тот же «Фарго» признан лучшей драмой. Да и «Эвиту» нет особых оснований считать комедией, пускай и музыкальной. Голливуд, долго преуспевавший в межеумочном пространстве «комедии-драмы», теперь гораздо резче разводит жанровые полюса даже в пределах одного фильма.

В «Фарго» совершается не меньше кровавых убийств, чем в «Трех историях», но именно в них оскорбляет нежный вкус смесь фарса с гиньолем. Почему?

Американские профессионалы Коэны противопоставляют цинизму и распаду люмпенов дух «кукурузного пояса» Соединенных Штатов, честную трудовую жизнь людей в утепленных ботах и куртках с капюшонами. Такова Мардж — женщина-полицейский, воплощение корневой мощи Американского мифа. У Муратовой никто даже не собирается распутывать бытовые преступления или выводить мораль. Тот же минимализм режиссерского стиля, тот же гиперреалистический гротеск, но без коварства Коэнов, делающих вид, что холодное безмолвие может быть растоплено теплотой человеческих сердец.

Моралистическую мину мы видим и на лице Эвиты — Мадонны, красиво страдающей за аргентинский народ вместе с Че Геварой — Бандерасом, хотя и по разные стороны баррикад. Мадонна слишком долго слыла хулиганкой, чтобы теперь не разыграть образцовую мать-героиню. Однако народ, истерически манифестирующий в этом фильме, не вызывает никакого сочувствия и, похоже, вполне заслуживает своего правительства.

Что касается Муратовой, ей не грозит перемена имиджа, почти неизменного на пути от первой оттепели до периода первоначального накопления. Литвинова — единственная нить, связующая ее с новым истеблишментом. Муратова не упрекает правительство в том, что оно не заботится о народе, и не называет руководителей страны мошенниками. Ведь, как говорит она сама, все люди обладают такими же руками и ногами, но не хотят или не могут сами идти руководить.

И она не хочет, она не Эвита. Зато она не должна делать вид, что любит людей, — как не делала во времена «социалистического гуманизма».



«Три истории»

Фото «НТВ-Профит»

НИНА ЦЫРКУН

«Горло бредит бритвою...»

«Три истории» нельзя смотреть с угрюмой серьезностью; это веселое кино, иначе, думаю я, автор не посвятила бы его человековеду и душелюбу, своему учителю Сергею Герасимову. Сквозная тема триптиха — насильственная смерть, пересказанная языком милицейского протокола (до суда дело не доходит, это все преступления без наказания). Те, кто настроен выискивать следы гуманистических традиций великой русской литературы и столь же гуманистического кинематографа, могут отдыхать; их тут не лежало. Соответствующие отсылки-парафразы в названиях — скорее всего прием остранения. Зато в «Трех историях» можно обнаружить признаки английской черной комедии, а из отечественного — мотивы хармсовского абсурдистского юмора. Герой «Котельной № 6» (Сергей Маковецкий) озабочен не тем, что замочил соседку, а тем, что никак не получается «по-человечески» предать тело огню (но на перерезанной шейке что-то

слишком долго плещется озерцо крови — кетчуп это или клюквенный сок?). Героиня «Офелии» (Рената Литвинова, она же автор сценария этой новеллы) истребляет «лишних» женщин, отказывающихся от своих детей (это вам не Гриша Незнамов), носит имя утопленницы Офелии, но сбрасывает в воду не то собственную мать, не то просто чужую тетку, в которую со временем превратится и сама (судя по белокурым волосам и алым платьям обеих героинь). Сюжет «Девочки и смерти» можно пересказать известным стишком: «Маленький мальчик нашел пистолет — недолго у стенки мучился дед», с двумя поправками: вместо мальчика — девочка (Лиля Мурлыкина), вместо пистолета — мышьяк. Первая новелла — комедия эксцентрическая, оживленная каскадными номерами обитателей котельной: ее хозяина, дожившего до наших дней семидесятника из поколения дворников и сторожей, который, подбрасывая уголек, декламирует стишки, и компании педиков во главе с роскошно-фактурным Жаном Даниелем. Вторая — пародия на триллер, где шикарая Рената Литвинова в стильном бело-кровавом прикиде ловко пародирует белокурую вамп-убийцу-маньячку. Третья — комедия-анекдот, пародирующая «Лолиту»-Барби. Замечено, что если перевернуть триптих с конца на начало, можно рассматривать его как историю одной женщины. Вот она в детстве убила старика няньку, превратилась в убийцу «с философией» (наподобие Скулза из «Криминального чтива»), а потом была прирезана соседом. Тогда получается преступление с наказанием, и обретает место гуманистический пафос. Если угодно.

P.S. Достоевский где-то сказал, что (цитирую по памяти) любить людей невозможно, однако же должно. Кира Муратова утверждает, что не любит людей уже затем, что к ним принадлежит. Судить художника следует по законам, им самим над собой признанным. Кажется, Муратова-художник в ладу с Муратовой-человеком. И потому фильм получился.



«Три истории». Офелия — Р.Литвинова, мать — А.Свенская

АЛЕКСАНДР РУТКОВСКИЙ

Ноль за цивилизацию

Фильм «Три истории» подчеркнул удивительную целостность творчества К.Муратовой, которое в «Историях» начинает как бы закольцовываться. Муратова и всегда была, так сказать, домовита. Меняясь, она ничего сразу же не отбрасывала, а изменившись, оказывалась способной вернуться к брошенному. В новой работе весьма заметны такие отсылы в собственное прошлое. В стилистике — в отдаленное, к реалистичности действия и психологичности персонажей. Если первые две новеллы еще балансируют на грани абсурда (что, впрочем, сегодня вполне жизнеподобно), то последняя безукоризненно достоверна. Симптоматично появление в ней «немуратовского» актера Олега Табакова с его замечательным умением филигранно изображать состояние маразма. Партнер-

шей мэтра выступила Лиля Мурлыкина, сыгравшая роль Лили Мурлыкиной. Можно не сомневаться также, что в кадре она, как и положено по давней нововолновской эстетике, сообщает свой истинный адрес: Черноморская дорога, 56, квартира 41. В сюжетике Муратова возвращается к, казалось бы, изжитому ею эсхатологизму, стартовавшему от «Серых камней».

И еще одна феноменальная деталь «Историй», связанная с бросками в прошлое и, полагаю, не рассчитанная на прочтение вообще. Как правоверная постмодернистка, Кира Муратова каждую из новелл уже в названии маркирует аллюзией из классики. В «Офелии» вдобавок достаточно упорно обыгрывается и соответствующий хрестоматийный мотив. Конечно же, потешно и навыворот. Муратовская Офа отнюдь не собирается с горя топиться, напротив, она топит собственную незавидную маменьку, отрывая ее тем самым от чтения первоисточника, то есть «Гамлета». Кровное родство участниц этой квазитрагедии подчеркнуто колористически — одинаковыми ярко-алыми платьями обеих. Их первый и последний диалог точнее генного анализа фиксирует, что обе — плоть от плоти одного безумия. «Мама, ведь это же хорошая смерть!» — по-гринуэевски успокаивает Офа тонущую родительницу, заботливо не давая ей уцепиться хоть за что-нибудь. Единственное наследство, оставленное безумной матерью безумной дочери, — массивную трость — Офа тут же на пирсе отдает двум бредущим на зрителя слепцам. На том «Офелия» закончилась и начались ее загадки. Любой почитатель Шекспира не может не заметить, что от постмодернистской игры с отсылами к классику Муратова в финале внезапно перешла к его прямой цитации. Причем сделала это «подпольно»: задав один код, «гамлетовский», она вдруг, не афишируя подмены, воспользовался другим — «лировским»: «В наш век слепцам безумцы вожаки». Таинственно и то, что Муратова, всегда строившая свою творческую философию на профанации слова (в частности, через пародийное цитирование), здесь неожиданно буквалистски экранизирует словесную сентенцию, как если бы дело происходило в эпоху «первого литературного периода» отечественного кино, во времена фэксов с их хрестоматийными киноидиомами типа «дело в шляпе». Что бы значил этот бросок к истокам? Отсыл к Учителю? Ведь С.А.Герасимов как раз и вышел из фэксовской «Шинели». Невольное признанье в том, что слово режиссером вообще-то чтимо, а поношенью предавалось лишь от обиды за него? А может быть, Муратова здесь крайне взволнованна, а аффект, говорят, провоцирует погружения в прошлое? Вероятно и первое, и второе, и третье. Бесспорным же представляется четвертое: Кира Муратова в «Трех историях» начала пересмотр своих фундаментальных мировоззренческих оппозиций «слово — дело» и «слово — бытие». Фильм выражает, на мой взгляд, глубокое разочарование автора в «деле», в самой практике бытия. Однако и словесность здесь не реабилитирована. Под романсовый рефрен «Напрасные слова...» и персонажи, и сам автор здесь необычайно много говорят прямо и основательно. Между тем непустые слова оказываются пострашнее напрасных. По всей видимости, Муратова решила уравнять в порочности и слово, и дело, и картина получилась о конце концов. Режиссеру нельзя отказать в последовательности: освидетельствовав кончину советского «нового мира», Муратова заинтересовалась его местом в гала-светопреставлении. Как коллекционер апокалипсисов, коими зачастило мировое кино на исходе века, я и муратовский вариант вношу в этот реестр. Все-таки он нетривиален.

Общий сюжет «Трех историй» возникает из того непривычного обстоятельства, что по фильму у всех трех столь различных убийц слова не расходятся с делом. И за каждой такой манифестацией искренности и обязательности — труп. В «Котельной № 6» помятого вида господин (С.Маковецкий) путано уверяет приятеля-кочегара в омерзительных свойствах своей соседки по коммуналке. Поэтически экзальтированный истопник проникается сочувствием и по-дружески предлагает изрубить стерву в куски, а потом сжечь в казенной топке.

Тут-то и выясняется, что дело давно сделано.

У обнаженного тела прекрасной девы с жуткой раной на горле кочегар трезвеет, оставляет пустопорожний пафос и мигом превращается из традиционного муратовского механического говорителя в до смерти испуганное, но вполне живое существо, бормочущее: «Я же для красного словца... Я не умею хранить чу-

жие тайны... Это же соучастие... Такая красивая у тебя была соседка...» Итак, неосторожное слово обернулось делом, вот только неведомо, куда девать мертвое тело — неизбежный продукт такого превращения.

В «Офелии» серийный ликвидатор матерей, отказывающихся от детей, также достаточна откровенна. Расспрашивая свою первую жертву о намерениях относительно новорожденного младенца, Офа честно, хотя и не без двусмысленности, предупреждает молодую мать о том, что принятое решение сыграет большую роль в ее судьбе. Еще более откровенна Офа с тонущей собственной матерью, да и в промежутке между актами возмездия героиня с подкупающей искренностью излагает систему своих ценностей: «Я не люблю мужчин, я не люблю женщин, я не люблю детей. Мне не нравятся люди. Этой планете я бы поставила ноль».

Дитя, отравившее старика в новелле «Девочка и смерть», тем более не кривит душой. «Ты гнилой! Я тебя не люблю! Ты умрешь!» — обещает будущей жертве милая Лиля Мурлыкина и тут же исполняет приговор. Но и отравленный ею старик в предсмертном монологе исповедально правдив: кому-то по телефону он с неподдельной болью говорит о том, как отвратительна собственная старость. Еще одна особенность диалогов «Историй» — они преимущественно состоят из перечней любимого и нелюбимого. Заявленные ценностные программы тут же в кадре и реализуются.

Вообще-то, как известно, не следует видеть в репликах персонажей прямое выражение мыслей автора, но у Муратовой особые отношения с этим правилом. Прямоговорение — один из ключевых ее приемов, составляющий драматический контрапункт «речи, уничтоженной речью». В поздних работах авторское явление публике осуществляется с помощью коллажного принципа. Муратова, не заботясь о швах, демонстративно вторгается в игровую ткань фильма, как это делали авангардисты, вклеивая куски газет и фотографии. В «Астеническом синдроме» прием был доведен до абсолюта: документальным кадрам с собаками на бойне предшествуют титры, в которых режиссер обращается непосредственно к зрителям. Позже эпизод с бродячими псами в виде телекартинки «вклеивался» в кадр «Чувствительного милиционера». Более того, сам прием декларируется: на экране появляются самостоятельные живописные и скульптурные коллажи других авторов (в «Историях» — живопись Е.Голубенко, который к тому же является и одним из соавторов сценария «Котельной № 6»).

Итак, прямоговорение в «Историях» характерно не только для персонажей, но и для автора. А говорят они об одном и том же: о списках нелюбимого и отвергаемого. Например, словесному монологу персонажа о мерзости стариков предшествует серия интермедий, в которых автор уже «от себя» являет отталкивающую фактуру старости — наглядно и с фотографической безусловностью. Такой мотив присутствовал и в «Милиционере», но там у него была внушительная оппозиция — неотразимая и всеобъемлющая прелесть Дитя и мысль о спасительности деторождения. В «Историях» же заметно, что режиссер особо позаботился о том, чтобы ангельское очарование подлинной Лили Мурлыкиной не затмило поистине дьявольскую расчетливость и жестокость ее экранного альтер эго. Отравительница, увидев, что отрава получилась мутной, переливает ее в непрозрачную кружку, а убедившись, что состав действует, заторопилась уйти. В «Офелии» представлен целый спектр прямых инвектив: это и отталкивающая физиологичность рожениц (храпят, тупо пожирают «витамины» и т.п.), и соответствующее признание убийственно искренней Офы («Я не хочу вынашивать твоего зародыша в себе...»), и обобщающе иконическое резюме лично от автора — витраж в виде негатива «Сикстинской Мадонны». Пародийно, фарсово подана и «любовь», точнее, сексуальные процедуры, назначение которых — предотвратить никому не нужное зачатие. Ухаживания партнера Офы (И.Охлобыстин) происходят почти исключительно на фоне медицинских схем, инструментов, муляжей и сопровождаются полезным советом влюбленного возлюбленной: «Матку лечить надо, матку...» В «Котельной № 6» означенной теме корреспондируют игрища гомосексуалистов.

«Три истории» добросовестно нашпигованы множеством оппозиций словесного запретительства и отталкивающе деловитой естественности. Так, в одной из них некая старуха вопит, многократно, по-муратовски, повторяя одно и то

же: «Нет здесь туалета!» Под этакий аккомпанемент, не обращая на него внимания, мужик справляет малую нужду и сразу же за тем пристает к случайной прохожей. В финале выясняется, однако, чья карта сверху ляжет. Сама естественность, Дитя, отправляет на тот свет старика запретителя, насмешливо грозит пальчиком мертвецу и по праву победителя передразнивает его: «Ни-изя!» «Можа! Все можа!»

С одной стороны, очевидно, что опадают, истлев, вековые путы различных запретов и оголтело приветствуется освобожденная естественность. С другой стороны, не менее очевидно, что как раз «основные инстинкты» и начинают более всего подводить человечье общежитие. Даже там, где природной формой контакта индивидуумов была любовь, все более популярно общение через насилие. Муратова представила главные типы «диалогов»: мужчина и женщина, родитель и чадо, стар и мал. Каждый из душегубов желал быть понятым в своем естественном праве и стремился к убедительности аргументов. Убийство оказалось самым убедительным.

Наконец, Кира Муратова в «Историях» дает знать, что и последнее свое прибежище она отвергает. Животные, видимо, уже не способны ее утешить, хотя, казалось бы, по определению ни сном ни духом не замешаны в грехах цивилизации. Впервые у Муратовой они явлены отталкивающими. От замызганного слона с обломком бивня до утробно урчащих котов, пожирающих краденую добычу или царапающих друг друга, — эти твари в фильме самим своим видом обличают убожество чистейшей естественности. В гармоничном соединении слова и дела окончательный вердикт «естественности» выносит старикан из последней новеллы. Цепь отказов замкнулась. В центре — художник. Вокруг — забракованный универсум, схвативший ноль и по поведению, и по истории, и по естествознанию.



«Три истории». Убийца — С.Маковецкий, Гена — Л.Кушнир

Фото «НТВ-Профит»

ОЛЕГ АРОНСОН

Между приемом и аттракционом

Фильм Киры Муратовой «Три истории» не требует какой-либо расшифровки. То или иное объяснение постоянно наталкивается на очевидность его неуместности. Перед нами фильм, который есть некоторое высказывание, достаточно ясное, чтобы не путаться в интерпретациях, и в то же время с большим трудом переводимое в речевой план.

Попробуем воздержаться и от поиска интерпретаций, и от возможных суждений по поводу значимости фильма в творческой биографии Муратовой. Такого рода размышления невозможны без предварительного прояснения оснований киноязыка, которым пользуется Муратова. Интерпретация всегда имеет дело с уже состоявшимся языком, где закон построения высказывания известен. Интерпретируя, мы заранее знаем место, где должен находиться смысл. Это может быть как некая «идея отдельного фильма», так и «идея всего творчества автора». В любом случае мы не в силах выйти на проблемы языка, пока не примем смысл в качестве эффекта, равноправного с эффектами нашего естественного восприятия. Это тем более важно, когда перед нами такая материя, как кино, для которого «язык» по-прежнему остается проблемой.

Итак, «Три истории» — фильм, который ставит больше собственных вопросов, нежели отвечает на наши всегда заготовленные. Разговор о его достоинствах и недостатках должен вестись в той зоне, где этот фильм располагается как высказывание. И выявить эту область, оказывается, не так просто. Для этого волей-неволей приходится иметь дело с тем, что уже сделано самой Муратовой. И, несомненно, с тем, что до сих пор Муратовой сделано не было, или, точнее, что в прошлых ее фильмах не было проявлено с такой очевидностью, как в «Трех историях».

Муратова — формалист. С каждым ее новым фильмом это требует все меньше доказательств. Более того, ранние фильмы Муратовой оказываются сегодня крайне интересны именно с формальной точки зрения, как своеобразное отлаживание приемов, которые позже заживут уже самостоятельной жизнью, которые станут отточенными и самодостаточными, перестанут отсылать к чему-то более значимому, нежели сам прием.

Таким образом, на вопрос, в чем же состоит формальный поиск Муратовой, можно ответить примерно так: в настойчивой эксплуатации бессмысленной стороны приема. Иными словами, здесь налицо не только проблема остранения в кино, что само по себе уже заслуживает отдельного обсуждения, но вещь еще более сложная, которую можно выразить вопросом: что есть остранение без его связи со сферой поэтического?

Именно с поэтической составляющей языка связывается остранение в литературе Виктором Шкловским. Именно через понятие остранения дается им формалистическое понимание искусства. Подобным же образом прием, акцентирующий внимание не на смысле сообщения, но на самом сообщении (на его материальной природе, на сфере означающего), связывается с поэтической функцией языка Романом Якобсоном в работе «Лингвистика и поэтика». И мы уже, естественно, готовы сделать заключение о поэтическом характере кинематографа Муратовой при первой встрече с приемом, к тому же на себя указывающим. Но не будем торопиться.

Что есть все эти «искусственные» интонации муратовских персонажей, речевые и визуальные повторы, трюки со звуком, «лишние» крупные планы и тому подобное? Что происходит, когда в начале первой новеллы лицо Маковецкого монтируется с павлином? Метафора? «Интеллектуальный» монтаж по Эйзенштейну? Вряд ли. Каков смысл навязчивого разворачивания-заворачивания трупа в полиэтилен, совершаемого невидимой (ничьей, закадровой) рукой? Или: что, кроме фона, означает фон диалогов Литвиновой и Охлобыстина из второй новеллы? Зачем, например, нужна восхитительная, избыточно затянутая сцена котенка с курицей в зубах? Пожалуй, эти вопросы находятся в одном ряду с другим, который лишь на первый взгляд может показаться более существенным: что за смерть нам показана в «Трех историях»?

Издавна смерть включена в один ряд со злом, страданием, нравственными переживаниями. Эта смерть опоэтизирована. Она давно стала литературной. Таков «образ смерти», с которым приходится считаться всякому, кто в очередной раз, после Бодлера или Лотреамона, избирает смерть в качестве предмета изображения.

Надо сказать, что в предыдущих фильмах Муратовой педалирование приема было несравнимо более интенсивным. В «Трех историях» оно сохранилось скорее в качестве указателя на режиссерскую манеру. Но это не только напоминание о том, что уже было. Приемы производят здесь отдельную, самостоятельную рабо-

ту, которая стала гораздо заметней, едва лишь Муратова попыталась сделать более жанрово определенную, более «зрительскую» картину. К тому же это настойчивое стремление показать смерть... Или, может быть, это стремление показать, как делается смерть в кино? Однако и в том и в другом случае смерть оказывается существенным моментом, с которым пытается совладать Муратова. Именно здесь — место ключевого противоречия фильма: смерть в качестве приема.

Дело не в том, что это невозможно или аморально. Дело в особой специфике кинематографа Муратовой, с которой настойчиво используемый в «Трех историях» гуманизированный образ смерти вступает в конфликт.

То, что мы называем муратовским приемом, то, по чему мы фиксируем ее узнаваемый режиссерский почерк, все эти элементы носят явно деструктивный характер в отношении целостной формы фильма. Тема, жанр, поэтический образ — все это оказывается ка́к будто в стороне, оказывается недостаточным для объяснения и лишним для описания самого приема, который постоянно выходит на первый план.

Если сравнивать эти знаки манеры Муратовой с тем, что выделяет как прием на примере литературы Шкловский, то сразу бросаются в глаза некоторые различия. Прежде всего отдельные приемы переходят у нее из фильма в фильм, другие кажутся нам новыми, но всякий раз есть нечто, что заставляет нас узнать авторский почерк. У Шкловского же прием анонимен. Это любой способ «дать ощущение вещи как *ви́дения*, а не как узнавания» (курсив мой. — *О.А.*).

Но что значит ви́дение в литературе? Прежде всего это неназывание предмета по имени. Имя — главный автоматизм литературного восприятия, с которым борется искусство. Не случайно для Шкловского остранение есть функция именно поэтического образа. Муратова же работает с ви́дением в кино, которое тоже не лишено своих автоматизмов. Ее прием также направлен на их преодоление, хотя в кино вещь и имя вещи словно сливаются, грань между ними становится более зыбкой, и, в принципе, кино стремится как раз к совпадению этих планов. Решение Муратовой — противоположное, но при этом совершенно (в отличие от практики литературы) непоэтическое. Она стремится к изображению, которое было бы настолько прямым, что видимое на экране представало бы странным в силу того, что мы отказываемся смотреть на это в жизни, а в кинозале вынуждены. При этом такой реализм (даже материализм) создается, исходя из некоторой внутренней логики киноприема. Задача Муратовой не в том, чтобы искать где-то шокирующий материал, а в том, чтобы брать его в обыденности, там, где мы к нему настолько привыкли, что она воспринимается автоматически. Или же выделять те моменты, когда мы автоматически, рефлекторно выключаем зрение. Так что, кажется, уже не сознание, а само тело осуществляет цензуру.

Матерящаяся женщина в метро, серия обнаженных мужчин, живодерня («Астенический синдром»), утро семейной пары («Чувствительный милиционер»), гомосексуалисты, писающие женщины («Три истории»), а также стены, обои и другие неожиданно укрупненные «предметы фона». Все это выделено зрением. Это еще не прием, но уже аттракцион. В том смысле, в каком его понимал Сергей Эйзенштейн, когда создавал свою теорию «монтажа аттракционов». Это — рассчитанный и сконструированный элемент аффективного воздействия на зрителя. Здесь важна экспрессивная, экстатическая составляющая самого зрения, а вовсе не остранение.

Сам Шкловский, между прочим, отмечал эту разницу между литературой и кино, говоря, что для последнего существенным является узнавание. Привлекательность кино (аттракция) состоит именно в способе вновь увидеть видимое.

Итак, в кино в основании приема лежит аттракцион. Поэтому прием оказывается возможен уже только как авторский, как знак манеры. При этом следует отметить важное следствие из сказанного. Возникшее неочевидное различение манеры и стиля можно описать так: стиль — предъявление приема как механизма остранения (использование поэтической, эстетической его функции), манера — «еще не прием» (недо-прием), а некоторая динамическая позиция между аттракционом и приемом. Манера — это сигналы, микрошоки, выводящие зрителя из равновесия, сообщающие о границе, перед которой он оказался и за которой — территория автора, его стиль.

Стиль — равновесие, авторские правила, определенная схема чувственности (эстетика), руководствуясь которой мы получаем возможность справляться с разрушающими целое единичными аффектами. И — читать фильм.

Если говорить об эстетической стороне авторской манеры Муратовой, то эстетизм — всего лишь один из возможных аттракционов. Это некоторая привычка чувственного восприятия к непривычному (искусство).

Искусство — еще одна механика, наряду с той механикой жизни, попадая в которую, мы разучиваемся видеть. Прием для Муратовой (то есть ее «еще не прием») — это такая технологическая процедура, когда невидимое, запрещенное и исключенное из зрения (не важно, труп, ширпотребовские обои, человеческие интонации, шумы), то есть все то, что попало в зону механического восприятия жизни, предъявляется через механику искусства, через сделанное видение. Такая своеобразная «сцена зрения» — существенная составляющая аттракциона.

Но как возможна смерть в качестве аттракциона? Что значит увидеть смерть? Как ни странно, но эти вопросы имеют большее отношение не к «Трем историям», а к предыдущим работам режиссера. Там, где смерть предъявлена, она уже присвоена, как некий потребимый образ. Там она становится очень значимой единицей, формирующей вокруг себя и пространство смысла, и с необходимостью этическое пространство, для которого смерть всегда более чем знак, некое универсальное означаемое.

Совсем по-иному проявляет себя смерть как опыт чистой негативности. Она располагается как раз там, где мы ее не ожидаем застать, — в разрушении привычного (осмысленного и освоенного) восприятия. Это всегда опыт бессмысленного, опыт, к которому Муратова так близка в своем кинематографе.

Основной инструмент — механический повтор. Это бросается в глаза практически во всех последних фильмах Муратовой. Но такие сцены есть и в «Долгих проводах», и в фильме «Познавая белый свет». Особенно настойчиво она пользуется этим приемом, изображая речь персонажей. Это позволяет ей, например, ввести интонацию (самое психологичное, самое индивидуальное в героях) как нечто плоскостное и чисто внешнее. Но то же можно отметить и в связи с мимикой актеров, их движениями. Но голос, несомненно, наиболее яркий пример.

То, что бессмысленный повтор является органичным элементом и без этого приема становится немыслима манера режиссера, косвенно подтверждает эпизод, рассказанный самой Муратовой. Это история просмотра Товстоноговым «Долгих проводов». Картина была уже закрыта для проката, и удалось достать только копию с субтитрами. Товстоногов воспринял субтитры как режиссерскую находку. И в таком восприятии есть логика, совпадающая с некоторой внутренней логикой самой картины. Муратова заставляет нас не слышать слова, интонации, лица, предметы, но словно «читать» их. Она постоянно вводит дополнительные дистанции, ловя мир в механике нашего восприятия.

Именно эта механика создает лабораторную ситуацию микроопыта смерти, когда сама материя кинематографа оказывается способной указать на место, где смерть может себя обнаружить.

Когда Ролан Барт указывает на место смерти в фотографии (Camera lucida), в форме «выродившегося театра» (уже нет актеров, исполняющих мертвецов, грима, масок, всего того, что давало смерти возможность саморефлексии, самоосмысления), или когда Андре Базен пишет о «комплексе мумии» также в отношении фотографии, то, фактически, речь идет о том, где искать место смерти сегодня, в эпоху технической репродуцируемости. Где та языковая сцена, на которой реальность смерти может себя предъявить, когда утеряна ее ритуальная составляющая?

Обратим внимание на характерную для Муратовой двойственность, когда оказываются переплетены такие, казалось бы, несовместимые вещи, как юмор и жестокость. Здесь со-присутствуют бергсоновское проявление комического как «механизации жизни» и механизация как дистанция, при которой люди и вещи оказываются неразличимы.

Правда, говорить о комическом и трагическом как об эстетических категориях в данном случае проблематично, поскольку здесь и юмор, и жестокость предстают как своеобразные микроаффекты, как аттракционы. Такой юмор захватывает нас лишь на мгновение, пока мы находимся в ситуации необъясни-

мости, пока не вернули смысл проявившему себя бессмысленному. Это момент раскоординированности формы, когда восприятие обнаруживает слом в своем техническом отношении к миру. Это то, что Арто называл «юмором разрушения» или «смехом, позволяющим нам приобрести навыки разума». Перед нами юмор именно как форма жестокости по отношению к устоявшимся навыкам восприятия, которые становятся языком, претендуют на безусловную законность своего существования.

Такие юмор и жестокость объединяются в понятии аттракцион как некотором первичном элементе сценического действия (по Эйзенштейну). Муратовский прием есть указание на аттракционный элемент реальности. Можно сказать так: даже если мы ничего не знаем об остроумии Муратовой, сам ее киноприем производит юмор как неизбежный продукт. Так же и все «жестокости» в ее фильмах следует отнести не к личным предпочтениям или характеру автора, но прежде всего к ее способу решения вопроса об отношении к специфике кино.

Нечто подобное отмечает Борис Эйхенбаум у Гоголя. Анализируя систему гоголевской звукоречи, он отмечает, что это «язык, которым могли бы говорить марионетки» и что в результате мы имеем «гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций».

Юмор и жестокость — частные элементы, из которых строится аттракцион. Привлечение и отталкивание находятся здесь в неизбежном единстве, которое возможно до различения, до языка. Это две стороны регрессии формы к хаосу.

Как бы мы ни пытались выявить языковые единицы кино в монтаже, крупном плане, ракурсе, цвете и т.п., но в ситуации прямого ви́дения (аттракцион) мы оказываемся вне процесса понимания высказывания, а в процессе усвоения самих языковых элементов. Это похоже на детский интерес к миру, еще не объясненному взрослыми. Именно этот интерес реанимируется в нашей тяге к непристойному или запретному (юмор-жестокость-аттракцион). Именно к нему апеллирует Муратова приемом, который благодаря своей незавершенности, своей динамике выявляет само фильмическое как событие.

Можно сказать, что это такие приемы, из которых не складывается никакая эстетика. Но они сами есть элементы формирования эстетического поля, условия появления эстетики. Так, «поэтический образ» в кинематографе Муратовой становится вещью крайне проблематичной (как определенное языковое отношение к миру). С другой стороны, ее обращение к кичу, примитиву, всему наивному и естественному, оказывается совсем не избранным стилем, а манерой, производной от избранного типа зрения.

Вводимые различия между аттракционом и приемом, между манерой и стилем приводят к тому, что уровень языка в кинематографе (по крайней мере у Муратовой) подвергается постоянному прессингу со стороны реальности. Аттрактивный характер реальности оказывается более содержательным, нежели смысловая наполненность того или иного кадра, слова, знака. Прием, основанный на аттракционе, необходимо исключает смерть как образ (произведенный, литературный, поэтический), но сохраняет смерть в качестве опыта негативности на уровне означающих. Смысл здесь только формируется, но не задан.

Рассмотрим один эпизод из фильма «Перемена участи», на примере которого попробуем прояснить вышесказанное.

Мужчина читает записку, которую его жена написала другому. Всего несколько секунд экранного времени. Зритель видит крупным планом текст записки. Затем поочередно с небольшим смещением возникает несколько голосов, произносящих этот текст, — голос читающего записку в данный момент, женщины, ее написавшей, мужчины, кому она была адресована. Перед нами пример вопиющего разрушительного приема. Шум наложенных друг на друга голосов и интонаций, отвлекая на себя внимание, устанавливает преграды на пути восприятия сюжета и психологического переживания. Но не только.

Перед нами важный момент, где сконцентрировано кинематографическое событие в том виде, как его понимает Муратова. Литературный текст вторгается в визуальный ряд. Такое вторжение постоянно и травматично для самой природы фильмического. Это одна из ключевых проблем в кино — проведение границы между литературой (живописью, театром, музыкой) и собственно кино.

Можно перечислить целый реестр способов, какими текст оприходуется тем, что следует назвать сложившейся кинематографической чувственностью, теми правилами восприятия, которые делают прием невидимым. В данном случае мы сталкиваемся с нарочитым разрывом в структуре киноповествования. Это (остановка внимания на приеме) может быть неким указателем значимости именно этого эпизода для прочтения смысла фильма. Но тогда сам фильм превращается в текст, а чувствительность глаза не должна приниматься в расчет. С другой стороны, можно попробовать остановить чтение кадра и попытаться разобраться в ситуации «чтения записки» как кинособытия.

Записка — инородное для кино тело. «Чтение записки» — один из тех моментов, когда визуальное подменяется речевым. Таким образом, перед нами малый участок неизбежного включения смысла. Для Муратовой это сигнал, что настал момент, когда необходим прием, когда необходима дистанция для показа исчезновения кино. В этот момент уже господствует литература, а значит, требуется аттракцион, чтобы вернуть зрителя в кинопространство. Аттракцион есть возврат визуального.

В рассматриваемом примере проявлена одна важная особенность муратовской манеры — работа с дополнительными изображению элементами, обнажающая их дополнительность.

Звук в кино и по сей день сфера дополнительного. Но, в силу своей меньшей аффективности, он легко потребляем. В нем зрение находит успокоение. Записка на экране также предполагает внутреннее озвучивание. Вот здесь-то и возникает потребность в остранении. Но это не остранение вещи, а остранение той функции, которую несут с собой и текст в кадре, и экранная речь. Что это за функция?

Вспомним другую записку, из первой новеллы «Трех историй». Написано: «Я убил свою соседку». Муратовский истопник прочитывает ее интонационно, как начало стихотворения. И это прочтение верно. Текст в кадре словно заранее остранен, а значит, неявно проводит поэтическое в ткань фильма.

Таким же текстом является манерная речь Литвиновой (в «Увлеченьях» литературный акцент ее речи явлен гораздо сильнее), актерство Маковецкого, до боли знакомы интонации Табакова. Все это — элементы прекрасного, известного и потребимого искусства, которые Муратова использует для своих целей.

Текст и голос требуют от кино приема. Повтор, искусственное интонационное усиление, декламация — все это позволяет перевести речевую артикуляцию в визуальную, создать зону видимости там, где было говорение и иллюзия осмысления. И тут для Муратовой нет разницы между чтением записки, содержание которой рассыпается в шуме голосов, и убийством какого-либо персонажа. Различна лишь степень аффекта при разрушении этих предметов. Закон муратовского кино гласит: смерть — всего лишь дистанция. Еще один возможный опыт различия приема и аттракциона.

Но в «Трех историях» смерть предстала больше, чем прием, — как композиционный ход, превращающий то, что было аффектом, в тему, в историю. Та микросмерть, которой были тронуты вещи в предыдущих фильмах, которая была словно растворена внутри картины, здесь превратилась в намерение. Конечно, «убийство» как тема так же, как и выверенный сюжет, — это то, что делает фильм потребимым. Но вспомним, что те же самые составляющие в «Перемене участи» не помешали Муратовой растворить их в своей манере, уничтожить смерть как предъявленную, уничтожить сюжет как кинематографическое действие.

Но тогда инфицированность поэтически этической проблематикой смерти в «Трех историях», стремление к вызову на уровне содержания представляются явной уступкой тем зрителям, которые еще готовы ломать копья за нравственность или безнравственность в искусстве. Смерть как тема заставляет нас вернуться в сферу, где уже есть язык, в котором разведены преступление и наказание, форма и содержание, смысл и чувство, означаемое и означающее. О собственном языке приходится на время забыть. А может быть, Кире Муратовой, подобно персонажам де Сада, просто хочется порою совершать такие «преступления», которые все еще стоят слез?

« Т А Р У С А » - 9 7



«Рождество»
режиссер М.Алдашин



Л.ДОНЕЦ — Л.МАЛЮКОВА

Таруса как центр русской анимации

Людмила Донец. Я не была на первом Открытом российском анимационном фестивале в Тарусе в 1995 году, а начала фестивальную жизнь сразу со второго. Но сразу же поняла, что фестиваль совершенно свой. Как только Миша Тумеля и Ваня Максимов, два знаменитых режиссера, присели на край сцены, стали играть — один на балалайке, другой на гитаре – и петь, стало до боли понятно, что фестиваль и праздничный, и семейный, и артистичный, в нем есть и теплота, и интимность, и доверительность в отношениях друг к другу.

Лариса Малюкова. Таруса вообще вызывает такое ощущение. Несмотря на ее относительную близость к Москве, возникает впечатление настоящей русской провинции: и непривычно белый снег, и уют, и неторопливость. А мощная культурная аура дает надежду и на развитие фестиваля как культурной акции.

Л.Донец. Да, Таруса и есть прекрасная Россия с ее дивными чистыми снегами, неоглядными далями, невозможными просторами. Провинция, может быть, столичнее столицы. Анатолий Прохоров когда-то назвал анимацию свердловской школы «региональным авангардом». Кстати, и теперь свердловская школа блистательно подтвердила свою авангардность.

Л.Малюкова. Особенностью самого фестиваля на этот раз было полное отсутствие селекции, предварительного отбора. В программу взяли все, что было сделано в 1996 году, плюс то, что по каким-то причинам не попало на прошлый фе-

стиваль: около пятидесяти названий вместе с рекламой и клипами. И мы получили такую вот редкую возможность — посмотреть все, что есть, и понять: то, что есть, — это все. Поэтому, говоря о фестивальной программе, придется сказать и о ситуации в целом.

Современная анимация работает в двух направлениях: либо на заказ (а это деньги), либо на фестиваль (это международный престиж). Похоже, сегодня эти два направления резко пошли навстречу друг другу, и даже те картины, о которых можно говорить как о произведениях искусства, эстетически решены с учетом коммерческих возможностей. Даже технологически. Скажем, известно, что недублированные (по причине той же нехватки денег) отечественные картины очень плохо продаются на международном рынке. Поэтому многие режиссеры часто стремятся к тому, чтобы вообще обойтись без текста. Другой пример поисков баланса между «фестивальным» кинематографом и «коммерческим» — практика студии «Пилот». С одной стороны, студия поддерживает режиссеров авторской анимации, как Михаил Алдашин, с другой — осуществляет многосерийные коммерческие проекты (например, «Братья Пилоты»), среди которых, впрочем, есть удачные и менее удачные. Многие студии сейчас ищут паллиативные варианты. Возможно, в будущем это даст неожиданные эстетические повороты.

Л.Донец. Может быть, это движение авторского и зрительского начала навстречу друг другу и способствовало тому, что позволяет — судя по Тарусской программе — твердо сказать: наступило время новой классики. И Александра Петрова, и Михаила Алдашина можно назвать классиками нашей анимации без всякой натяжки. Это абсолютный пример выраженной эстетики без всякого эстетства. Создание культурных ценностей — иначе не скажешь.

Л.Малюкова. Но происходят и странные вещи. Несколько лет назад у нас началось создание новых анимационных студий. Наверное, сегодня никто не сможет назвать их реальное количество. В Париже подобных студий меньше двадцати. У нас — едва ли не столько же, сколько режиссеров: есть имя, конкретный проект и — создается студия, которая через некоторое время умирает естественной смертью в связи с нехваткой денег. С другой стороны, появляются фильмы по заказу конкретных людей. Как раньше в России купцы что-то «для души» заказывали, так теперь возникает человек с деньгами, который вдруг что-то страстно любит, ну, просто жить не может... Некий человек с деньгами посмотрел картину Маши Муат по Шекспиру. Работа ему понравилась, и он признался, что его любимое произведение «Короли и капуста» О'Генри. Был запущен проект. «Меценат» тем временем исчез, разумеется, деньги пропали. В общем, там своя почти криминальная история, трехгодовая...

Л.Донец. В принципе не было бы ничего плохого в том, если бы в анимации появились меценаты. Но ведь все дело в степени желания угодить тому, кто дает деньги. А спрос всегда с художника.

Нужно сказать, что все сегодняшние беды начались с разрушения, с краха крупнейших анимационных студий. На «Союзмультфильме» господин Скулябин уже «догрызает» последние куски, а «Мульттелефильм» изгнан поганой метлой из своих помещений на телевидении богатенькими буратинками из НТВ, так что этой студии практически не существует.

Падение этих «империй» привело к плачевным результатам: когда смотришь всю сегодняшнюю продукцию целиком, есть ощущение, будто все в ней началось с нуля, будто многие только-только научились рисовать и монтировать картины. По некоторым студиям это особенно заметно. И рисунок хиленький, и мышление анимационное не выражено. Словно бы за плечами нет могучей отечественной анимации, фильмов мирового класса. И это странно и горько.

Л.Малюкова. Но прорыв на Тарусском фестивале все-таки был. И заключается он не в эстетике какого-либо отдельного фильма, а в том, что сама программа представила значительное количество эстетически полноценных картин.

Л.Донец. Это сущая правда. Атмосфера — атмосферой, но самое важное — программа. А самое важное в Тарусской программе — пять фильмов, которые и получили главные призы: «Рождество» Михаила Алдашина, «Русалка» Александра Петрова, «Большая миграция» Юрия Черенкова, «Розовая кукла» Валентина Ольшванга и «Бабушка» Андрея Золотухина. С полным правом можно назвать

еще несколько картин первого ряда. Но эти были премированы, и в целом осталось впечатление, что жюри сделало правильный выбор.

Л.Малюкова. Да, «Таруса» получила подарок в виде блистательного жюри: Ф.Хитрук, Ю.Норштейн и Э.Назаров, с одной стороны; Саша Флоренский, авангардист, идеолог «митьков», и Николай Изволов, серьезный киновед — с другой. Их общее решение таково, что даже обиженных, по-моему, не было. Почти. Это для фестиваля редкий случай. Но я знаю, что членам жюри было страшно тяжело работать: явно не хватало призов. Скажем, был всего один приз за дебют, а в программе было два замечательных дебюта, одному из них — «Розовой кукле» — и дали премию «Прорыв».

Л.Донец. Это в каком-то смысле самый главный приз. Ибо обозначает новизну художнических поисков.

Л.Малюкова. Мне показалось, что эта картина сделана как бы на грани отчаяния. При этом ни один из фильмов последних лет не был так близок к нашей действительности, к нашему времени.

Л.Донец. Никакой нашей действительности в картине нет. Это совершенно фрейдистский разговор о подсознании девочки, мама которой «гуляет» с чужим дядей.

Л.Малюкова. А кому вы присудили бы главный приз?

Л.Донец. «Русалке». Но «Рождество» мне тоже очень нравится — это как две половинки души. «Рождество» для меня не то чтобы выше мастерством, оно более цельное режиссерски. А «Русалка» имеет другую высоту, помимо мастерства. Ты вот говоришь о времени нашем тяжелом. Но мне показалось удивительным и замечательным, что фестивальные картины, даже самые трагические, не так прочно связаны только с социумом, как было прежде. Сейчас уже не говорят: раз одиночество, значит, среда заела. Это философская проблема. Она связана с человеком и Богом.

Да, я отдала бы Гран при «Русалке». Мне кажется, что А.Петров довел до совершенства то, что в анимации почти невозможно, — *жанр трагедии.* Он взял мифологический «бродячий» сюжет (следует, кстати, не забыть драматурга Марину Вишневецкую): молодой человек влюбляется в русалку и погибает. Казалось бы, анимация не может вместить такую бездну трагедийности, какая есть в «Русалке». Герой «Русалки» — молодой священник, и мера борения страстей, греховности и святости здесь поразительна. И каждый мир ценен — и страстный, и грешный, и святой, каждый по-своему прекрасен и притягателен.

И это выражено не только в сюжете, но во всех, казалось бы, второстепенных вещах, которые у Петрова становятся самыми важными. Здесь пейзаж как драгоценные камни. В нем есть «прощальная краса», что-то гниловатое и восхитительное, как жизнь перед смертью. Петров ведь настоящий живописец. И в этой живописи, неожиданной по цвету, какой-то сизо-бордовой, есть светоносность и умирание. Она прекрасна, а вместе с тем вызывает тревогу. Петрову дали приз как аниматору, хотя он прежде всего живописец и движение не самая сильная его сторона. Но здесь живопись соответствует смыслу сюжета, движение персонажа — характеру замысла. И само движение в картине чрезвычайно интересно, потому что в нем есть тоже страстная напряженность. Вспомни, как Русалка в чувственном призыве мощно всплескивается в воде, ударяется о волны, ослепляя обнаженностью женского тела. И как упруги эти всплески, какие они мощные и призывные. А как бежит молодой священник по берегу, когда бьется в волнах Русалка, — это же отчаянье высокой страсти!

Л.Малюкова. Кажется, Ю.Норштейн точно сказал: «Петров шире всей отечественной анимации». Средства анимации ему тесны. В нем действительно масштаб большого живописца. Его темперамент живописца очень часто диктует драматургию, накал страстей, о котором вы говорите. В технологии живописи по стеклу работает не один Петров, но именно он дает такой головокружительной высоты полет. Такое впечатление иногда, что он пишет прямо «по экрану», как по холсту. Движение фильма уже не столько монтажное, но с преобладанием дыхания самой живописи. Слой прозрачной акварели вдруг захлестывает густой мазок масла, чувствуешь особого рода трепетность кадра, понимаешь степень изысканности игры цвета и света, пластических метаморфоз. Помните, когда играет рыбка в зубах Русалки? Русалка играет с отроком, они перебрасываются рыбкой, в этой игре что-то притягательное и опасное.



«Русалка»,
режиссер
А.Петров



«Бабушка»,
режиссер
А.Золотухин



«Рождество»,
режиссер
М.Алдашин



«Розовая кукла»,
режиссер
В.Ольшванг

В самом деле, Петров продвинул анимацию в пока неведомые для нее горизонты. Вот об этой картине можно говорить как о прорыве. В «Корове» по Платонову и в «Сне смешного человека» по Достоевскому Петров накладывал изображение на очень плотную литературную основу. И казалось, что из этого плотного каркаса оно не так мощно смотрелось. Правда, страстность живописца подчас захватывает самого автора и приводит к некоторой сумбурности экранной речи.

Л.Донец. Я думаю, что Петров, как всякий классик, уже сам себе мера.

Л.Малюкова. В Тарусе Тонино Гуэрра, цитируя монаха X века, сказал, что художнику необходимо нечто большее, чем «банальное совершенство». А Юрий Норштейн говорил, что высокая степень виртуозности несет уже и некоторые эстетические потери.

Вот в «Рождестве», в отличие от «Русалки», есть удивительная степень простоты. Визуальное решение, сам упрощенный и уплощенный рисунок, как в старинных барельефах, идеально соответствуют наивности прочтения хрестоматийного библейского сюжета (Алдашин не случайно обратился не к самой Библии, а к ранним апокрифам): чуть-чуть плоскостное изображение — ракурсы прямые, профильные. Рисунок уверенный и неловкий одновременно, как будто не было многочисленных суперкниг — нравоучительных и дидактических. А когда божественное шествие к рожденному младенцу Иисусу «легло» на шествие аллегретто 7-й симфонии Бетховена, создалось потрясающее ощущение торжественности, праздничной приподнятости. Все сделано тепло и живо. Вот Благовещение. Ангел — очаровательный, он звено всего, он сообщает Марии весть, подает цветок, шепчет что-то на ушко...

Л.Донец. ...цветок падает и становится грушей. Ведь Мария цветок не берет...

Л.Малюкова. ...Ангел эту грушу надкусывает и уходит в прекрасном настроении. Он показывает всем Вифлеемскую звезду и пальчиком грозит: «Не делайте плохого». Мне нравится и эпизод с «королями» (это волхвы), которым ангел приходит сообщить, что зажглась Вифлеемская звезда, а они все спят в одной кровати (наверное, это тоже где-то найдено, на какой-то старинной гравюре), под одним одеялом, и у одного даже торчит пятка. И когда его будит ангел, тот испуганно вскакивает, озирается и чешет пятку...

Л.Донец. Ты как будто ставишь в вину Петрову, что он не прост и не наивен. Но ведь это избранные средства, а не высота качества. У Петрова трагическая история, закончившаяся двумя крестами на могилах. Какой можно требовать простоты и наивности от Петрова? У него задача другая. И другой жанр.

Л.Малюкова. Просто мне кажется, что в «Рождестве» достигнута большая степень эстетической цельности.

Л.Донец. Здесь важнейшим должен быть разговор о жанрах. Жанр «Рождества» я определила бы как *иронический лубок*. Это даже не притча, а именно лубок. Не знаю, какими апокрифами пользовался Алдашин, но у меня создалось впечатление, что эта библейская история рассказана простым еврейским человеком из маленького провинциального городка: такое народное, почти фольклорное сознание. В том же эпизоде Благовещения самое главное, что Мария закрывает перед ангелом двери: она не то что удивлена благой вестью — она просто-таки по-житейски отвечает: глупости, мол, не морочь голову. В фильме масса таких деталей, насмешливых улыбок. Это картина с тончайшим лукавством. В примитизированном рисунке, чуть-чуть шагаловском, и наивность, и простодушие. И рисунок соответствует сюжету, все движение линий, пятен имеет форму круга. Плечи, тазики, в которых Мария купает младенца, морды животных, присутствующих при омовении, — во всем есть некая мягкость и округлость общей формы. Все здесь похожи друг на друга — у всех круглые личики, огромные носы, намеченные одной линией. И не только люди, но и коровы, львы, овцы, зайцы... — все похожи друг на друга, все похожи на Иосифа и Марию. Это как бы единый мир, мир ветхозаветный. Допсихологический мир простодушных наших предков. Сюжет изложен как бытовая история с массой житейских подробностей, поэтому в картине есть одновременно и высота, и сердечность. Словно это рассказ современного беженца о том, как он не мог найти кров для себя и своей беременной жены, которой пришло время рожать. Вот они пришли в город, им некуда деваться, они обратились к одному человеку, к другому...

Л.Малюкова. И каждая подробность обыгрывается. Помните? Мария и Иосиф под дождем стоят в очереди на переписи — зонтик такой смешной, как крыша. Или когда в хлев приходят, а там дыра в крыше, и Иосиф заделывает ее соломой, тем же пучком соломы кормит теленка... А когда Иосиф приносит воду и Мария собирается купать ребенка — она трогает воду локтем. Потрясающе! Она локтем трогает воду, совсем как наши мамы и бабушки...

Л.Донец. Это рассказ современного наблюдательного художника, взгляд которого и ироничен, и добросердечен, что очень важно.

«Рождество» разделило приз за режиссуру с «Большой миграцией» Юрия Черенкова. Это очень хорошая картина, хотя, конечно, на одну доску с «Рождеством» ее поставить нельзя. Правда, нужно учесть, что это почти дебют: свой первый фильм — «Чемоданчик» — Черенков снял в 1991 году, а «Большую миграцию», вторую работу, сделал в 1995-м.

На алдашинскую картину «Большая миграция» похожа своим простодушием, теплом, нежностью. Но, в общем-то, она довольно скромна по пластике и рисунку. Серо-голубое небо, веточки деревьев с облетающими листиками, колючие такие веточки — и треугольник птичек, которые летят на юг. В этот треугольник все время пытается встроиться птенчик. В самих птичках, в этих детских комочках, только клювик и виден, а так они словно колобки. Летят милейшие пушинки, а вместе с тем как-то действительно очень ощутима драма птенца, который то отстает, то блуждает в тумане, то, слава Богу, встраивается на свое место.

Л.Малюкова. А я думаю, что «Большая миграция» — самая анимационная картина сегодня, если иметь в виду традиционную анимацию, ее развитие. Если вспомнить выразительные средства, например, загребской школы, то «Большая миграция» — блестящее развитие этих традиций. Ведь ключевым в загребском методе является сдвиг с привычного, причем такой резкий, что тебя разворачивает на 180 градусов и ты все вокруг начинаешь видеть иначе.

Банальная мысль о том, что все относительно и переменчиво, в этом фильме оказывается вдруг совсем не банальной. Меняются понятия: низ — верх, земля — небо. Птенец летит со страшной силой вверх, поднимается в поднебесье, а ударяется о водную гладь и падает на дно. Каждый новый эпизод — маленькое открытие для птенца, соотнесение им себя с окружающим миром. Весь мир будто сворачивается в эту машущую крылышками точку. В туманном пространстве, которое заволакивает весь экран, есть только она. И весь наш мир раскрывается по-новому. Это сделано скромными графическими средствами, очень чисто.

Л.Донец. Мне кажется, ты перегружаешь эту картину. И к загребской школе она совершенно никакого отношения, по-моему, не имеет, потому что ни карикатурность, ни графичность к этому пушистому треугольничку не прикладывается. Это простой и по мысли, и по средствам, но очаровательный сюжетик.

Л.Малюкова. На фестивале также были отмечены два режиссерских дебюта — «Бабушка» Андрея Золотухина и «Розовая кукла» Валентина Ольшванга, художников едва ли не всех анимационных картин Свердловской студии (в известной степени роль художника-постановщика в анимации равна режиссуре). И это работы настоящих мастеров. Несомненно, связывает их и драматургия Надежды Кожушаной.

Если бы я решала, кому отдать приз «За лучший персонаж», я отдала бы его Золотухину. Его персонаж очень скрупулезно прописан — это характер тончайшей нюансировки. Образ сгущен, он живой в мельчайших движениях и деталях: эти коряво расставленные старческие ноги с торчащими суставами, голова с залысинами, на затылке жидкий пучок — то ли старик, то ли женщина... Ощущение какой-то ломкости в каждом суетливом жесте, когда это почти чучело влезает на табуретку, качаясь, чтобы достать свою пенсию, которую прячет в люстру...

В совершенстве владея многими техниками, на этот раз Золотухин избрал технику карандаша на кальке. И можно говорить о сознательном аскетизме, присущем сегодня многим работам молодых художников, которые ограничивают себя в средствах, не занимаясь самовыражением. Избранный стиль — строгий отбор необходимых деталей, увиденных и подмеченных с пристальным вниманием, вниманием ребенка, подсматривающего за бабушкой в щелку. Помните раненую птицу, которая ходит у нее дома, как собачка, бабушка ее при-

кармливает? Из таких крошечных осколочков-картинок складывается вся рассказанная история.

«Розовая кукла» В.Ольшванга — по технике живопись по стеклу — более динамична. В смысле цвета, резкости рисунка, его сознательной небрежности. Нет такой «сделанности», как у Андрея Золотухина. И, по-моему, это тоже эстетически оправдано. Выбран метод такой «детской страшилки», что, видимо, связано с детской психикой. Что такое «Розовая кукла»? «Закрывайте двери, окна, по городу идет розовая кукла...» По сюжету мама дарит девочке розовую куклу перед тем, как уйти на свидание к своему поклоннику. Так она откупается от дочки. Интуитивно девочка понимает цену этому дару, поэтому ее привязанность к кукле неразрывна с ненавистью к ней. Вообще чувства, на которых замешан фильм, очень резкие, контрастные. Мироощущение одинокого человечка раскрывается в снах. В них-то кукла-монстр отрезает горло дяде, который и есть, как считает девочка, причина ее одиночества. Есть совсем страшные моменты, когда девочка ложится спать в гроб.

Л.Донец. Это типичная детская мечта о смерти: вот я умру, тогда вы заплачете. Грех, наверное, говорить об этом, когда Нади Кожушаной с нами больше нет, но мне кажется, что в картине есть противоречие между драматургией и рисунком. И мало того, я думаю, что только степень не просто талантливости этого рисунка, а еще какой-то его воздушности, эфирности, его изменчивости в масштабах, его фантастичности, которые я не восприняла как «детские страшилки», помогает преодолеть некоторую запретность сюжета. Потому что все-таки это детская проблема для взрослых. Ревность девочки к любовнику мамы, подглядывание за жизнью взрослых. В анимации это шокирует. Это слишком натуралистический сюжет. И мне кажется, что весь рисунок был нацелен на преодоление не страхов девочки, а драматургического замысла, который привычен не для анимации, а для беспощадно психологического рассказа.

Л.Малюкова. Это подглядывание за взрослой жизнью сознательно, ведь девочка подглядывает за взрослыми, а потом надевает на себя бюстгальтер, красит губы, так некрасиво, вульгарно, — в этом тоже есть надрывность.

Л.Донец. А с другой стороны, такая степень откровенности в рассказе о внутренней жизни ребенка, о детском подсознании, наверное, и есть освоение новых областей в анимации.

Л.Малюкова. Мой сын сказал, что это самая страшная картина, которую он видел. Валя Ольшванг был потрясен, когда узнал об этом. Он думал, что картина такая светлая.

Л.Донец. Несколько призов получили на фестивале картины библейского сериала студии «Кристмас Филмз», совместного российско-британского проекта. (В скобках следует напомнить, что русская анимация уже слегка не русская: наши разбрелись по миру. Не по своей воле, а ради выживания. Алдашин — в Америке, Петров — в Канаде, Черенков — во Франции. «Большая миграция» сделана на французские деньги и принадлежит французам.) Я сказала бы даже — у «Кристмас Филмз» неожиданно много наград. Скажем, «Иона» Валерия Угарова получил приз «За лучший персонаж». И справедливо, потому что Иона и в самом деле персонаж выразительный — сумасшедший, смуглый такой, патлатый максималист, фанат, который наказывает людей больше, чем сам Господь Бог. Но все-таки в целом анимационные версии ветхозаветных историй — работа именно серийная и лишь отчасти авторская. Это даже естественно для сериала: фильмы вроде и разные, а все похожи друг на друга. Но должен же существовать и просветительский, культурный кинематограф очень высокого профессионального уровня.

Л.Малюкова. Дело в том, что это уже третий совместный сериал. Первым циклом были экранизации шекспировских драм, потом — классическая опера, и они тоже были внутренне очень разные, неровные. Были замечательные картины («Гамлет» Наталии Орловой, «Севильский цирюльник» Наталии Дабижа), и были заведомо слабые, невыразительные. Но, видимо, есть какая-то перспектива в развитии, ибо то, что представил «Кристмас Филмз» в этом году — профессиональная культурная работа. Есть ощущение стилевого единства. Можно сказать, что задача сделать добротный просветительский сериал выполнена.

И второе. Почему этот сериал плодотворен именно сейчас? Дело в том, что анимация переживает состояние уже не кризиса, а умирания отрасли и то, что делает «Кристмас Филмз», нельзя недооценивать. Здесь задействовано огромное количество людей, мастеров заливки, контуровки, прорисовки. Помимо всего прочего проекты «Кристмаса» — это в прямом смысле сохранение профессии.

Л.Донец. Нужно непременно сказать о двух незаслуженно недооцененных фильмах фестиваля — о «Нитях» Ивана Максимова и «Жизни серого медведя» саратовских аниматоров — режиссера Эдуарда Беляева и художника Александра Кондрашова. Это совсем разные картины. У Вани, как всегда, — авангардный шик. У саратовцев — неторопливый реализм прозы XIX века (фильм сделан по Э.Сетон-Томпсону); пластилин, наклеенный на картон, смотрится как живая фактура медвежьей шкуры, коры деревьев.

У Максимова прежде не было цвета (хотя серый — тоже цвет). В «Нитях» на сером фоне вдруг появляются пульсирующие цветные пятна, что говорит о некоем веселье души, как серый цвет — об ее усталости. При этом фильм посвящен некоей любовной связи. Как назвать персонажей, не знаю — на кого они похожи, неизвестно: какие-то ленточки. Как-то даже трогательно рассказывается история их отношений — они связываются, развязываются, переплетаются в цветовых объятиях.

Л.Малюкова. Ваня в своем мире живет совершенно серьезно. Там все есть — и дом, и дождь, и любовь. Да, впервые у него появился сюжет, впервые цвет. Это поиски традиционных средств. Любопытно, какова будет его следующая картина. Недостатком «Нитей» я считаю отсутствие музыкальной темы. Максимов всегда шел от музыки, раскладывая и движение, и одушевление на музыкальный шаг. И Дейв Брубек (в «5/4»), и Равель (в «Болеро») диктовали ему ритм, композицию кадра, монтажное построение. Повтор музыкальный превращался в почти ритуальный визуальный повтор, действие было напряженным, как сжатая пружина. Здесь же, мне показалось, режиссер оставил невостребованными свои же собственные умения.

Я упомянула бы и довольно обширную программу студии «Пилот» А.Татарского и А.Прохорова, крепких профессионалов и очень хороших продюсеров (напомню, «Рождество» М.Алдашина сделано при участии «Пилота»), которые умеют и время слышать, и художников привечать. Сама студия в последнее время осуществляет в основном коммерческие проекты. Кроме откровенно заказных это и сериал «Братья Пилоты...». Татарский — его художественный руководитель, он и сам в нем сделал один из сюжетов — «Братья Пилоты готовят на завтрак макарончики» (на мой взгляд, лучший — он самый смешной и выразительный). Я высоко оцениваю эту работу именно как сериал (во всем мире подобная продукция делается с заведомо заниженной планкой, лимитированными средствами). Она смешная, динамичная, персонажи замечательно разработаны. Уровень задает сам Татарский. Но в целом мне кажется, что в работах «Пилота» появились изобразительные повторы, стилистическое однообразие.

Итак, подведем итоги?

Фактически нет «Союзмультфильма». Нет средств к существованию. Художники уезжают на заработки за рубеж. Еще некоторое время назад такие «птицы», как А.Свислоцкий, И.Ковалев, которые уезжали за границу, были единицами. Сейчас это повальное явление — большая миграция.

И это страшная драма. Я убеждена, что для Саши Петрова его временный отъезд в Канаду — тяжелейшее событие, мука мученическая, потому что Саша даже в Москве не хочет жить, а хочет сидеть в своем Ярославле и делать свое кино. То же самое с Мишей Алдашиным, который уехал в Лос-Анджелес. Даже Юра Батанин, художник, схимник, тоже на несколько месяцев уехал в какую-то бывшую соцстрану и делает заказную картину. Творческой миграцией, в сущности, можно назвать и работу замечательных художников, профессионалов авторской анимации, в сериалах студии «Кристмас Филмз»...

Положение на самом деле очень печальное. Конечно, западным продюсерам выгодно пригласить того же Петрова, который быстро, без дополнительных средств (он же все делает сам) сделает блистательную картину и еще все права на нее отдаст чужестранцам.

Кто знает, удастся ли собрать программу отечественных фильмов для следующей «Тарусы». В этой ситуации особенно понятно, до какой степени отвратительно по отношению к анимации ведет себя наше телевидение. Во Франции и в ряде других европейских стран именно телевидение один из главных источников, питающих анимацию. У наших телемагнатов такой задачи нет. Они или покупают большие зарубежные сериалы, или показывают старые отечественные фильмы. Французский канал дотирует российские картины — это же позор для нашего телевидения! Деньги, которые дают Норштейну, Бардину и целому ряду других режиссеров, — это зарубежные телевизионные деньги.

Л.Донец. Какие-то деньги на анимацию выделяет Госкино.

Л.Малюкова. Да, практически все фильмы Школы-студии «ШАР» сделаны при поддержке Госкино. И свердловчане в основном работают на деньги Госкино. Это источник, но он в любой момент может сгинуть — сегодня деньги есть, а завтра нет. У телевидения-то денег навалом, раз они вкладывают миллионы долларов в беспримерное барахло — в новогодние программы.

Л.Донец. Ну, ладно. Не станем поступать, как С.Соловьев, закончивший в прошлом году шикарный праздник по поводу вручения «Ники» похоронной речью у гроба кинематографа. Ведь «никогда так не было, чтоб ничего не было». Вот Ф.Хитрук говорит, что у них в мастерской учатся такие ребята — «увидите — ахнете»...

Фестиваль отечественной анимации, проходивший в феврале этого года в Тарусе, представил интересную и качественную программу. На фоне нашего безрадостного кинопейзажа анимационный бум, которого никто не ожидал, произвел ошеломляющее впечатление, и мы хотим рассказать о фестивальных картинах и их создателях.

Иные из лауреатов в настоящее время находятся за рубежом, вне досягаемости для наших корреспондентов, и мы решили прибегнуть к услугам факсимильной связи. С теми, кто остался здесь, беседовала Лариса Малюкова, предложив аниматорам следующие вопросы:

- **Какие традиции отечественной анимации вам близки? Кого из наших мэтров вы могли бы назвать своим учителем? Что прежде всего наследуется в анимации: технология, творческий метод, мировоззренческие установки?**
- **Можно ли говорить о формировании (существовании) нового поколения отечественной анимации? Чем оно отличается (должно отличаться), скажем, от среднего поколения, к которому принадлежат Норштейн, Хржановский и другие? Кто из молодых аниматоров близок вам в творческом отношении? Почему? Может быть, сегодня нет вообще никакой общности? В таком случае хорошо или плохо быть одиночкой?**
- **Какую роль сегодня играет мировой кинопроцесс (в частности, развития анимации) в становлении художника-аниматора, формировании его экранного языка?**
- **Согласны ли вы с тем, что отечественная анимация сейчас на подъеме? Если да, то в чем характерные его особенности?**
- **Что для вас работа (жизнь) за границей как для художника — благо или печальная необходимость?**



«Русалка»

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВ

Способность увидеть и умение выразить

Александр Петров — художник, режиссер. Родился в 1957 году. Учился во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Работал на Свердловской киностудии художником-постановщиком. Режиссерский дебют — фильм «Корова». В 1990 году был номинирован на премию «Оскар». Другие фильмы: «Сон смешного человека», «Русалка».

1. Я отношу себя к тому течению в анимации, которое критика окрестила «поэтическим кино». У этого направления нет какого-то определенного стиля, школы и ярко выраженных традиций. Оно очень многолико. Его отличают от других видов анимации особое внимание к внутреннему миру человека, попытка прикоснуться к душе зрителя. Для меня как художника в этом случае большое значение имеет изобразительный ряд фильма.

2. Конечно же, это Юрий Норштейн. Я учился у многих очень разных и очень интересных людей. С благодарностью вспоминаю годы учебы во ВГИКе и на Высших режиссерских курсах. Многим я обязан Володе Петкевичу, у которого работал как художник. Но то, что мне довелось почерпнуть из фильмов и из встреч с Юрием Борисовичем, неоценимо.

3. Главное для меня — это личность художника. Его способность увидеть и умение выразить. Именно это меня всегда волновало, этому я учился и к этому стремлюсь сам.

4. Наверное, можно. Хотя лучше бы не делить художников на поколения. Честнее сравнивать талант с талантом, чем импрессионистов с барбизонцами.

5. Многие молодые аниматоры уже состоялись как яркие и интересные личности. Им недостает подчас опыта, но и, конечно — в наше время, — денег на

кино. Мне нравятся некоторые фильмы моих молодых коллег. Но мне часто не хватает в их работах того, что я называю гармонией. Исключением можно назвать фильм «Рождество» Михаила Алдашина.

6. Мы все очень потрудились, чтобы стать свободными и независимыми от всяких перстов указующих и заодно друг от друга. Кому-то это удалось лучше, кому-то хуже. Я потратил на эти хлопоты три года и худо-бедно добился желаемого. В целом я доволен результатом, хотя, признаюсь, иногда не хватает студийной суеты, прокуренных коридоров, стихийных посиделок и друзей.

7. У меня давно была мечта: снять фильм совместно со студией другой страны. Даже не из-за денег, просто из любопытства. Вот и вышло, что теперь я живу и делаю кино в Канаде, хотя первоначально предполагалось, что здесь будет только монтаж и озвучание, а съемки в России.

Следующий фильм я планирую снимать в Ярославле.

8. К сожалению, мне не удалось попасть на последний фестиваль анимации в Тарусу, и я не знаю большей части того, что сделали мои друзья и коллеги за последние год-два. Хочется верить, что вопреки обстоятельствам наше кино выживет. И что тревожная ситуация, когда на международных фестивалях в конкурсных программах едва можно найти два-три российских фильма, скоро изменится к лучшему.



«Рождество»

МИХАИЛ АЛДАШИН

Нужны община, общение, общность

Михаил Алдашин — режиссер, художник. Родился в 1958 году. Окончил ВГИК (по специальности художник-постановщик игрового кино) и Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Снял фильмы «Келе» (с П. Пэдмансоном), «Пумс», «Охотник», «Путч», «Другая сторона», «Рождество».

1. Своим прямым учителем я считаю Норштейна, хотя официально его учеником никогда не числился. Очень люблю Хитрука, Назарова, Хржановского; это удивительные, уникальные и невероятно интересные люди. Я сказал бы, что они обладают точным чувством правды искусства, чистоты стиля и очень хорошим вкусом, что и пытались честно привить нам, своим ученикам. Вам судить, насколько это удалось.

Трудно говорить о *наследовании.* Конечно, так или иначе наследуется все: и методы, и мировоззрение, если угодно. Я бы скорее сказал — особый дух существует, особая атмосфера вокруг этих людей, наших учителей.

Время учебы на Высших режиссерских курсах считаю одним из лучших в своей жизни. Было ощущение, что попал в свою семью, в какое-то давно ожидаемое,знакомое и близкое место, к людям, говорящим на моем языке. Ощущение общности. Жажда нового и ненасытность. Я просто счастлив, что жизнь свела меня с лучшими людьми, учителями и друзьями.

2. Не знаю, что такое «новое поколение». Если условно считать моих однокурсников поколением — то да. Саша Петров, Ваня Максимов, Миша Тумеля. Есть замечательная Оксана Черкасова в Екатеринбурге, есть Костя Бронзит в Питере, Юра Черенков... Короче, есть какая-то жизнь анимационная (к счастью); все время кто-то всплывает новый; что-то делается по углам, какие-то симпатичные вещи, самоделки.

Увы, общая ситуация все хуже и хуже. Финансовая, я имею в виду. Отвратительная техника. Просто разруха технологическая. Я *поседел,* пока делал последний фильм «Рождество». Потому и массовый отток аниматоров на Запад.

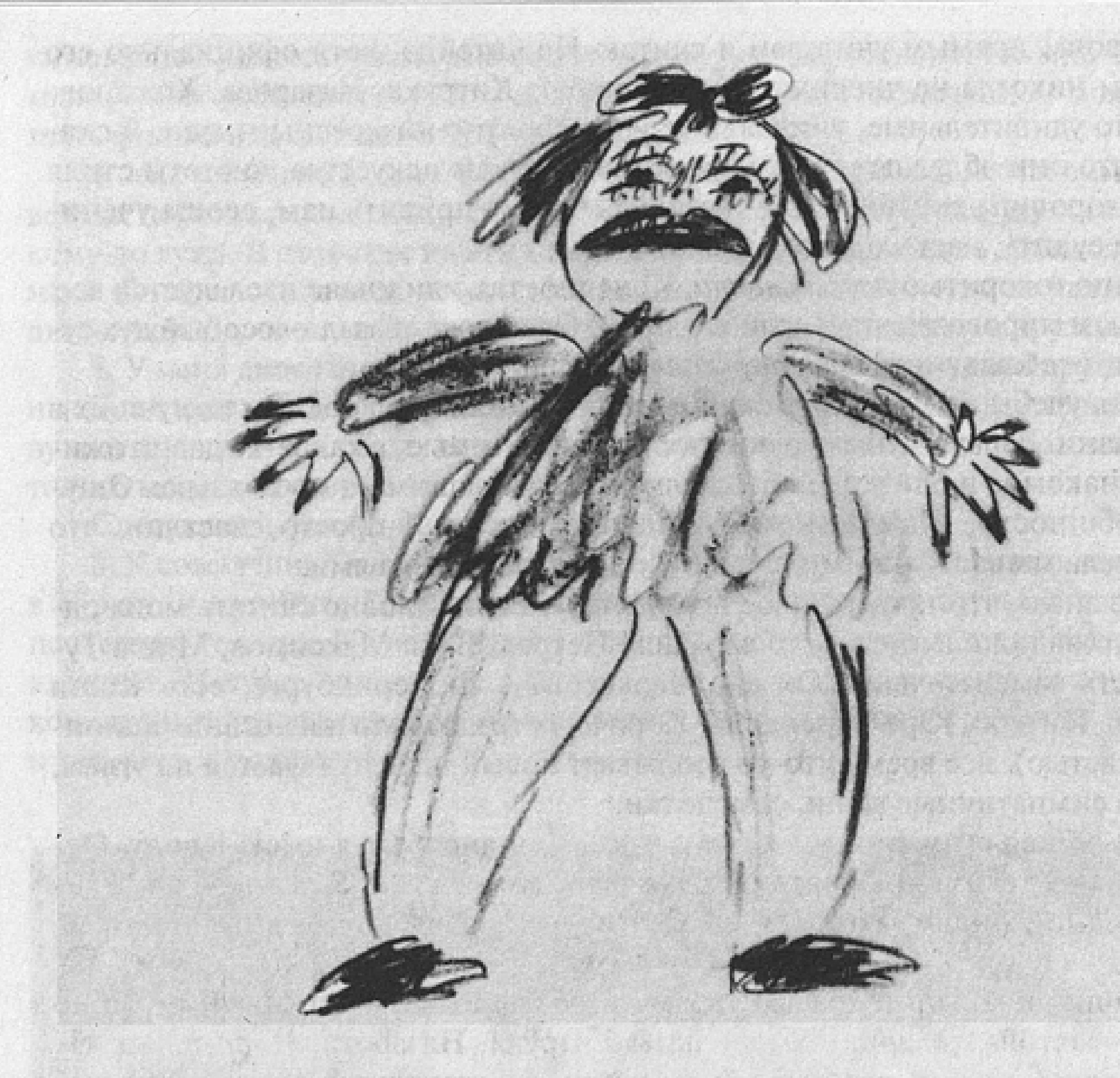
Отличие поколений создают время и обстоятельства жизни. Я страшно рад, что «застой» подарил нам фильмы Хитрука, Назарова, Норштейна. Не представляю, как они могли бы быть созданы в нынешних обстоятельствах. По-моему, молодые сейчас просто придушены обстоятельствами. Боюсь, заглохнут совсем. Будет очень жаль. Одиночкой быть всегда плохо. Я этого не люблю. Кто-то (друзья, for exemple) должен дуть в твои паруса. Нужны община, общение, общность. Очень.

3. Мировой кинопроцесс играет роль, of course. Необходимо видеть все, что делают люди вокруг. I mean — лучшее. Видеть степень свободы, стили разнообразные, и вообще — куда все движется. Но на мой «экранный язык» мало что сильно повлияло после Норштейна и Назарова. По-прежнему не нравится, когда на экране много болтают. Очень люблю фильмы Каролин Лиф (Канада) и английское кино приблизительно последних десяти лет.

4. Не согласен, что есть подъем. Подъема нет. Подъем — это общее движение. Работа одиночек — не подъем. Несколько хороших анимационных фильмов на фоне просто никакого нашего игрового полнометражного кино — это не подъем.

5. Уехал я из России просто потому, что устал. Уехал чуть погреться на солнце. Как художник — не сдвинулся здесь ни на йоту. Все мотивы, истоки и темы остались дома. Отъезд никогда не благо. Вернусь.

Лос-Анджелес



«Розовая кукла»

ВАЛЕНТИН ОЛЬШВАНГ

За пределами общеизвестного

Валентин Ольшванг — художник, режиссер. Родился в 1961 году. Окончил художественный факультет ВГИКа. С 1985 года работает на Свердловской киностудии в качестве художника-постановщика анимационных фильмов. «Розовая кукла» — его режиссерский дебют в анимации.

1. Мой любимый фильм — «Каникулы Бонифация» Федора Хитрука, произведение, совершенное во всех отношениях. В детстве он был для меня непонятен и притягателен. Отчего персонаж столь нарочито условен? И это после целого пласта фильмов 50-х годов, где взаправдашние зайчики, белочки и лисички прыгали по взаправдашнему лесу. В школьные годы все бредили «Бременскими музыкантами». В зале на культпоходовских просмотрах экранным героям подпевали все зрители. Я не умел объяснить себе «почему?», но фильм вызывал во мне безотчетный протест. Мне нравился Бонифаций, наверное, я просто любил его. Плюс условная среда, жесты, сама графика. И вместе с тем потрясающая психологическая точность. Вот идет директор цирка, оборачивается — только одной головой, сам остается абсолютно неподвижным, лишь компоновка меняется. И возникает определенный и самостоятельный характер.

В детстве я просто рыдал на фильме Вадима Курчевского «Мой зеленый Крокодил», особенно на тех кадрах в финале, когда Крокодил, полюбивший Корову, бросается с дерева и превращается в лист. Я испытывал настоящее горе. Эта романтическая волна была тогда новой для русской анимации.

Во ВГИК я поступал на факультет художников игрового кино, но именно Курчевский переубедил меня, увлек в эту сферу рукотворного волшебства, покорившего на всю жизнь. Потом я имел счастье у него учиться.

Сейчас я с огромным удовольствием посещаю консультации Хитрука на Высших режиссерских курсах. И снова мы смотрим «Бонифация», уже после этого длинного пути в профессии — от завороженного ощущения тайны до разумного анализа. Сегодня я понимаю, в чем фильм совершенен, насколько точен жест, продумана мизансцена, когда возникает гармония между визуальным решением кадра и его содержательной наполненностью. Сейчас это уже вполне конкретная школа. И все же объяснить, как и почему именно так сделано, невозможно. Остается волшебство непонятного. Но я чувствую необходимость постижения самой школы. Трудно переоценить значение лекций Хитрука о жесте, о мимике, о мультипликате.

Авторитет в профессии — Норштейн. Но он мастер особого порядка. На уровне глубинных ощущений профессии. Поражает степень серьезности и скрупулезности, с которыми он подходит к профессии. Каждая деталь его станка, ролик, шестеренка, движение ярусов — все имеет свои единственно возможные место, форму, значение. Достаточно увидеть этот станок, чтобы понять отношение Норштейна к профессии. Так же он выбирает выразительную позу, компоновку, мимическое движение. Каждая складочка шинели по фактуре, пластике движения должна быть именно такой. В графическом выражении всегда просвечивает фактура материала. Все имеет огромное, нет, громадное значение. Добиваться вот такой предельной точности выражения... Но даже и не это главное. Как достичь подобной глубины ощущений, проникновения за пределы общеизвестного и общеувиденного? Это от Бога. Это поразительно, загадочно. Норштейн непонятен и всегда неожидан — как все великое в искусстве.

Фильмы моих любимых режиссеров — в моей видеотеке. Это тоже школа — школа без отрыва от производства. Прежде чем я начал самостоятельную работу, я раскадровал или перерисовал «Сказку сказок», «Улицу крокодилов», «Персону». Пытаясь залезть в тайны композиции, исследовал архитектонику произведений Бергмана, Бертолуччи. Выстраивая мизансцену, движение персонажа, вспоминаю походку Джульетты Мазины в «Дороге». В процессе работы над мультипликатом, раскадровкой, звуком прирастают те или иные впечатления, сиюминутные и давние. Конечно, героиню Джульетты Мазины «не привязать» к рисованному персонажу. Но это такая же школа, как наброски по мотивам произведений Брейгеля, Шагала. Без осмысления пройденного в искусстве нет движения. Мы лишь крупица этого громадного процесса. Все питает друг друга, все неразделимо, взаимосвязано. Ведь и в детских рисунках можно сделать для себя какие-то открытия.

2. Смена поколений — естественный процесс. Были работы старших мастеров, и на почве творчества Старевича, Алексеева, Цехановского спустя время возникло поколение шестидесятников — Хитрук, Хржановский, Норштейн, Назаров... Сегодня они мастера, и на примере их поисков и свершений сформировалось другое поколение — Максимов, Тумеля, Петров, Алдашин, Черкасова... Это действительно новая сильная анимация.

Прежде всего это художники, отражающие новизну своего времени и работающие в новой технике. Черкасова, Алдашин, Петкевич, Петров — мои многолетние и близкие друзья, они близки мне и профессионально. Я люблю их картины, учусь у них, стараюсь перенимать их опыт. В них есть дерзость молодого поколения, отталкивающаяся от сделанного их предшественниками. И в новых формах они сказали свое собственное слово. Петкевич — в технике песка, Черкасова — на языке фольклора и его знаков...

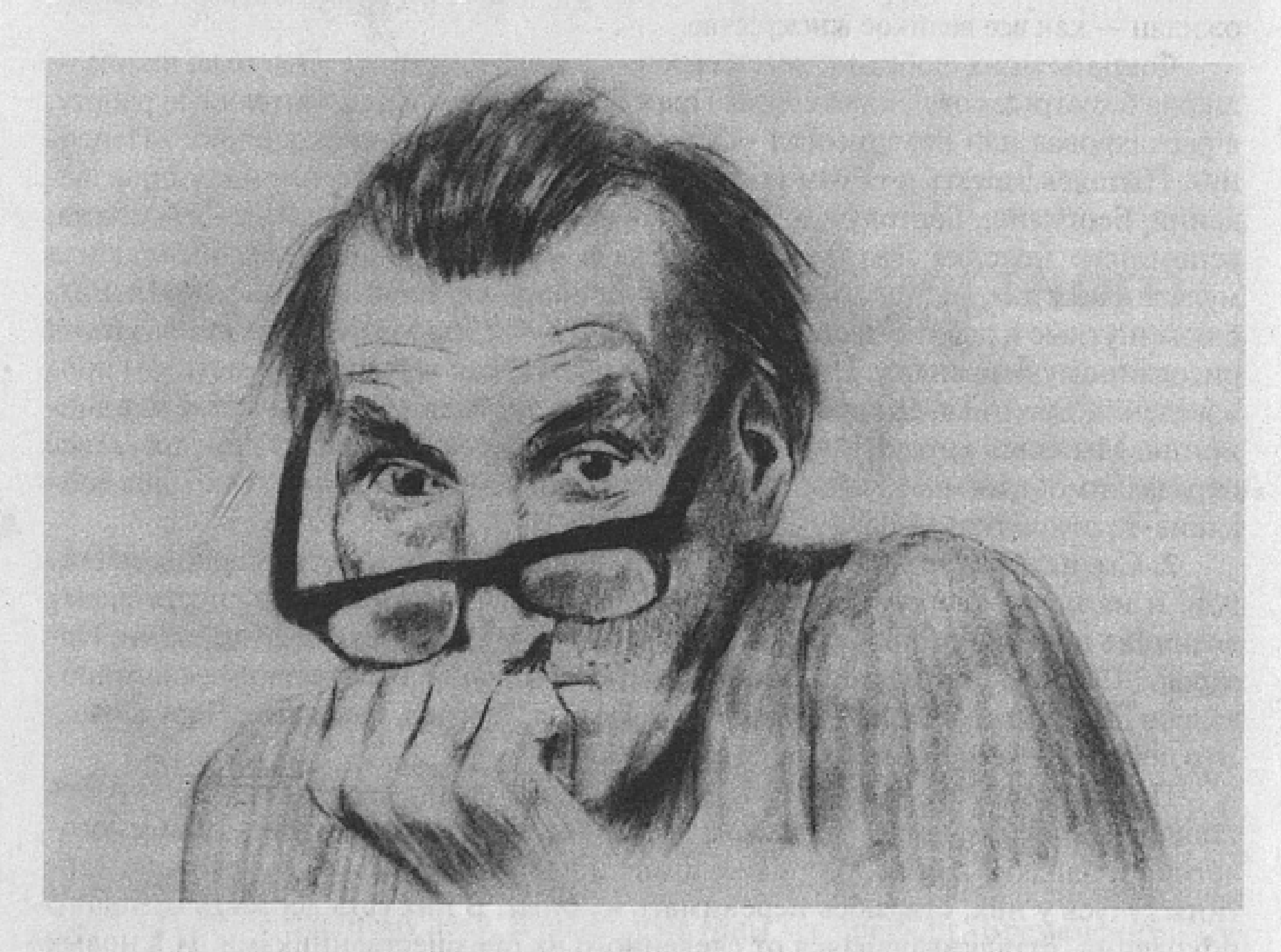
Моя «Розовая кукла» — развитие тенденций свердловской школы анимации. Бессмысленно открещиваться от своего «дома». Ведь я работал рядом с Оксаной Черкасовой, Сашей Петровым, Володей Петкевичем, учился у них. Старшие товарищи — всегда учителя.

Для меня прежде всего важна человеческая история. За нее цепляешься, она ведет, заставляет сострадать. Как в фильме саратовцев «Жизнь серого медведя» — в какой-то момент перестаешь замечать пластилиновую фактуру.

Вообще работа над фильмом — процесс длительный и сумбурный, не разложимый на частички. «Страшилки», например, показались мне хорошим литературным источником для «Розовой куклы». Но как найти точную визуальную форму? Я начинаю с материала. Что, по моим ощущениям, наиболее полноценно способно выразить мою тему? Конечно же, детские рисунки. Но это на поверх-

ности. Потому что я не занимаюсь ни фольклором, ни прямой иллюстрацией «страшилки». Меня интересует не просто взгляд девочки на взрослую жизнь, но и взаимоотношения взрослого и ребенка. Изображение становится сложнее. В ассоциациях возникает Альберт Эберт — немецкий примитивист. В чем-то я шел от его графики. Это наивное изображение естественно переходит и в пластику детских рисунков. Возникает атмосфера, глубинная среда. Когда начинается раскадровка, выстраивается композиция, складывается переплетение линий героев, нагнетение атмосферы. При подходе к кульминации уже необходима энергия классики: Феллини, Пазолини, Бергман, Бертолуччи. Почему новелла Висконти в фильме «Боккаччо-70» заканчивается крупным планом рта? Механическое перерисовывание, повтор невозможны. Почувствовать красоту. Остановиться. И попытаться добиться собственного прорыва в своем материале.

Наверное, ни один творческий человек не сумеет разделить работу и дом. Даже когда сознательно стараюсь не думать о кино — не получается. Ведь как вспоминаем свою жизнь? Женился на таком-то фильме, ребенка родил на таком-то, развелся — на таком... Прежде всего — кино. Наша личная биография остается где-то в межкадровом пространстве. Это драма многих творческих людей. С женой за десять лет поговорить вдоволь не удалось. Но иначе и кино не было бы. Предательство матери в «Розовой кукле» — это, конечно же, мое предательство, и девочка, сидящая одиноко на полу перед коробкой, — это мой Митя... его сгорбленная спинка, когда я ухожу на работу. Жертвой оказывается всё: ребенок, личная жизнь, здоровье...



«Бабушка»

АНДРЕЙ ЗОЛОТУХИН

Ищу чистоты и простоты

Андрей Золотухин — художник, режиссер. Родился в 1966 году. Окончил Свердловское художественное училище. Работал в Объединении художественной анимации Свердловской киностудии в качестве художника-аниматора и художника-постановщика. «Бабушка» — его режиссерский дебют в анимации.

1. Нравится то, что близко. Истинное удивление сродни переживанию. Должны быть чувство, любовь. Как в «Ежике в тумане». Совершенно спокойно отношусь к черному юмору. Но когда лезут в подсознание и копаются там сладострастно — не люблю. Да, детство — это мое... И желтая лампа, и мама, склонившаяся надо мной... В каком-то смысле в «Бабушке» я освободился от собственных детских комплексов. В детстве, например, я носил челку из-за шрама на лбу и страшно переживал, когда мальчишки обзывали меня дырявой башкой.

Для меня ценен выход за очевидное. Когда не объяснишь: что это и как это сделано. Ранняя русская анимация: Старевич, Алексеев. Внутренние переживания, впечатления тонко и точно вписаны в окружающий мир. И тогда известные вещи, знакомые ощущения приобретают невероятную новизну. Я пришел к выводу, что нет Профессии. Человек чем-то живет. Или нет.

Близко все, что когда-то впечатляло и потрясает сегодня. Феллини, Антониони, Норштейн, братья Куэй. Я не стал бы описывать эту бесконечность. У меня есть редкая возможность руками материализовывать свои идеи, мысли. Пытаюсь в окружающей меня жизни предугадывать жесты, движения незнакомых людей. Часто получается. Однажды увидел в метро карлицу. Зима, а она в легкой маечке, с рюкзачком за спиной. Села она, сняла рюкзачок. И я сразу решаю, что вот сейчас она достанет книжку и будет читать. А она достает пачку фломастеров и начинает в блокноте выводить какие-то замысловатые узоры, знаки. Вот бы прочитать их. Жаль, не вышло. Впечатления жизни копятся в нас...

Есть люди, мыслящие конструктивно. Придумывается концепция, заполняется формой, цветом. Я же делал фильм «Бабушка» импульсивно, проигрывая каждый жест. Композитор Олег Каравайчук — талантливый человек и гениальный мистификатор. Он меня обманул. Принес первый вариант. Вполне хороший, и все как-то складывается. Вдруг он показывает, проверяя меня, а возможно, и себя, абсолютно другое: тональность, музыка — все иначе. И в фильме все меняется. Он продемонстрировал мне типичную музыкальную структуру — кольцо, когда тема звучит в начале и в конце фильма, а в середине ее сменяет другая. Сделали звуковую «рыбу». В финале вместо простого повтора первой темы звучали лишь какие-то ее обрывки, отдельные ноты. А при перемонтаже я все же вернулся к обычной замкнутой структуре. Просто прожил это, не просчитывая.

Свой фильм «Нивхи» я вообще сделал с испугу. Ничего об этом не знал. Но это и здорово помогает, возникает самое ценное — удивление. Нивхи — это люди деревьев. Попалась на глаза доска, валялась она на студии в пыли. Обычная, с бороздками, именуемыми «памятью дерева». И все вдруг стало ясно. Я положил кальку на дерево. Проводишь карандашом — и возникает ребристый след. В рисунке всего фильма просвечивает мерцание этого дерева. А сама калька... Она ведь похожа на бубен. Так возникла простая изобразительная форма, совершенно совпадающая с темой фильма. А главное, что у нивхов такие же рисунки — как царапины карандашом.

Мне интересен чувственный знак. Кадр, дающий состояние. Я пытаюсь создавать живую среду, и персонаж — часть этой среды. Маленькая фигурка в «Бабушке» и большие простыни, летящие по ветру. Вибрирующее пространство — есть и воздух, и чувство. Бывает, когда по необходимости периферийные кадры подтягиваются к центральному. Но каждый кадр полноценен, он — картинка. Нельзя в анимации разбрасываться. Все сжато. По форме и по времени. Как будто два года моей жизни сжались в эти десять минут. Для меня вообще не составляет труда рисовать. Как для другого петь или дышать.

Три последних фильма по существу сделаны в технике «скромной графики» карандашного наброска. Цветными карандашами я в детстве рисовать не любил. Простой, очень мягкий карандаш — другое дело. Начинаешь его растирать — уже ближе к живописи. Нет ничего лишнего. Черное и белое — гениальное соцветие. В белом весь спектр цветов. Я боялся, что цвет отвлечет, не будет нервности. Белое на белом... Свет, любовь, ветер. Вот слагаемые. Про это мое кино.

Вообще некоторые вещи я делал нарочито неправильно. Есть классические основы в анимации. Все пользуются хрестоматийной книгой Диснея, книгой на все времена. Но идеально правильное всегда скучно. Я делаю неправильный захлест в движении, чуть нарушаю его траекторию, в монтаже стараюсь достигнуть большей нервности. Так возникает момент неожиданности, естественности. Так можно коснуться чего-то настоящего...

2. Мне близко творчество Вали Ольшванга, но это совершенно иной, его мир. Про Оксану Черкасову говорить трудно, все-таки мой взгляд — изнутри. Мы много работали вместе. В «Нюркиной бане», например, я совершенно осознанно поставил себе задачу идти «от» Оксаны Черкасовой, от ее чувств, настроений. Мне было интересно. Это не игра в поддавки. Я хотел быть «ее руками». Так, конечно, не получилось. На каком-то этапе все равно возникали разногласия. Тогда я делал свой вариант и ее. Проходил тот или другой.

Люблю «Ночь» Петкевича и «Корову» Петрова. В конце фильма я даже заплакал. Люблю, когда я теряю контроль над собой, над экраном; вопросы технологии сами улетучиваются. Не важно, какому поколению принадлежит автор.

Речь человека похожа на место, где он вырос. У чукчей много звуков «кх», напоминающих их землю, то, как она дышит. Горы Кавказа рождают гортанные звуки, и пение там в своем многоголосии напоминает эхо. Может быть, и наша земля каким-то загадочным образом питает уральскую анимацию. Конечно, я хотел бы отличаться. Но впитывая воздух, общение с людьми, которые с юности меня окружают, я и сам меняюсь. Своими чувствами мы воздействуем друг на друга.

Могу говорить только о себе. Мне нравится поступок как форма выражения, даже если он дерзкий. Я стараюсь искать постоянно новые слова, переворачивать смысл, находить ритм, созвучный ветру. Я ничего не боюсь. Не хочу играть в полутона, намеки, многозначительность. Ищу чистоты и простоты. Пробую. Беру и делаю. Все наполнено простыми живыми чувствами. «Как бы» — не бывает.

Сейчас снова на первый план в отечественной анимации вышли авторские фильмы. Есть и у нас сериалы. Но все это фон, чтобы лучше увидеть авторское кино. Оно пробивает гладкое течение сериалов. Однако существует некая тонкая нить, соединяющая фильмы разных стран, качество которых определяет не национальность. Всего-то и есть три главных вопроса, на которых все зиждется: жизнь, любовь и смерть. Мне нравится находить общее. В «Улице крокодилов» братьев Куэй, например, далеко не все понятно. Да это и не важно. Цепляет что-то щемящее, про детство.

Анимация — это форма выражения. Просто форма. Как кинематограф, живопись, литература, скальные рисунки. Шум моря...



Евгений Дворжецкий, ведущий программы «Бесконечное путешествие»

МАРИНА ТОПАЗ

Жизнь — это бесконечное путешествие

После этой передачи у меня всегда поднимается настроение. Обычно программы, поднимающие настроение, рассчитаны на идиотов. А кому охота относить себя к этой категории? Поэтому возникают смешанные чувства — стыдновато, если смотришь да еще и с удовольствием всякую ерунду. А после «Бесконечного путешествия» и самоуважение на месте.

На каждом выпуске здесь меняются декорации. Такое возможно разве что на «Мосфильме». Но передача и снимается на «Мосфильме». И ведущий — Евгений Дворжецкий — актер. Он виртуозно вступает в общение с публикой в павильоне, и что странно: отвечают ему не менее артистично. Откуда же берется столько остроумного и талантливого народа?

Раньше за всех нас путешествовал Сенкевич. Затем со своими «Непутевыми заметками» к нему присоединился Дмитрий Крылов. Сегодня это доступно многим. «Невыездных» больше нет. Читают лекции, стажируются, едут отдохнуть или заработать, повидать знакомых, купить недорогой автомобиль. Прокладывают муравьиные тропы «челноки», обивают пороги европейских галерей художники разных калибров и возрастов, обгорают на греческих пляжах «средние русские».

Авторы

Началось все с коммерческой идеи. Александр Левин, художественный руководитель киноассоциации «Dixi», выпускающей знаменитых «Кукол», предложил полезную для зрителей программу: побывавшие в поездках и круизах делятся своим опытом. Авторы пригласили молодых ветеранов постсоветского ТВ. (Ведущие Наталия Пятерикова и Татьяна Фонина начинали работать на «Теме» еще с Владом Листьевым.) Эфир выбили под заявку о туристах, рассказывающих о путешествиях. Но когда сели работать, с замыслом начали происходить метаморфозы.

Поначалу авторов уговаривали насыщать передачу полезными советами для туристов. Но стоит ли, попав на несколько дней в Венецию, разыскивать по записанному адресу место, где можно чуть-чуть дешевле пообедать? Или, приехав в Париж, исследовать дешевые магазины, вместо того чтобы привезти одну, пусть дорогую, но истинно парижскую вещь? Вы же не на рынок из дому отправились. Наслаждайтесь впечатлениями — ничего лучшего в поездке все равно не приобретешь. Они останутся на всю жизнь, не выйдут из моды, стимулируют вкус к жизни.

Татьяна Фонина. От приглашенных ждали забавные или поучительные байки. Но байка — законченное произведение, оно не вызывает у публики вопросов. Ток-шоу не получалось. На первых съемках вопросы задавали только мы с Наташей да наш редактор Оля. А мне было интересно не только то, что произошло с человеком, но и что он понял и как собирается жить дальше в связи с тем, что увидел. Потом появился Женя Дворжецкий, которому тоже интересны сами люди (на первых программах был другой ведущий). И все стало меняться.

Мораль нашей программы — смотри на мир открытыми глазами. Пытайся понять себя через других. Каждый год десять миллионов россиян выезжают за пределы страны. Хотелось бы, чтобы ездили еще больше. У каждого есть какое-то путешествие, которое меняет мировоззрение и судьбу. Жизнь — это бесконечное путешествие. Первые две программы я вообще делала специально для своих родственников: не завидуйте, вы тоже можете это сделать! Хочу, чтобы моя сестра перестала строить из года в год свою дурацкую дачу и тратить на это жизнь. Она без конца таскает и прилаживает какие-то досочки, столько сил в это вкладывает. Лучше один раз съездить на десять дней в Италию.

Наталия Пятерикова. Я всегда была «глотателем пустот, читателем газет». И училась на газетном отделении журналистики, а Таня — на телевизионном. Когда мы работали на «Теме», у нас было разделение: у меня колея социально-политическая, а у нее — бытовая. Я делала сценарии «Темы» про наемников, про армию, про пенсии. Еще про защиту животных, ну это просто мой конек — у меня четыре собаки. Танина же стихия — человековедение. Она замечательный психолог! У нее есть дар раскручивать людей: сразу видит — кто подходит для передачи, кто нет. За словами собеседника угадывает второй план. А то и третий.

Дар человековедения сослужил Тане службу не только в работе. В «Теме», посвященной принципиальным холостякам, выступал приглашенный, толково и обоснованно объяснявший свое категорическое нежелание создавать семью. Таня была прямо-таки пленена его явными интеллектуальными и человеческими достоинствами. И решила, что именно за такого стоит выходить замуж. Ну и вышла. (Танин муж был приглашен уже на новую «Тему» к Гусману, где бывший холостяк не менее убедительно, чем в прошлый раз, объяснил преимущества его семейного положения.)

Сегодня Н.Пятерикова, увлеченная государственными вопросами, перешла на программу «Национальный интерес» с неожиданно и ярко раскрывшимся в качестве ведущего Дмитрием Киселевым. Эта программа еженедельно идет по каналу REN TV. Однако ее имя неизменно появляется в титрах «Бесконечного путешествия». Что абсолютно справедливо. Именно она написала первую заявку и вместе с Т.Фониной искала сегодняшнюю форму программы.

Т.Фонина. Что касается путешествий, сколько я ни ездила — никуда не влипала, ничего авантюрного не приключалось. Зато люди, которые ко мне приходят как к автору, безумно интересны. Я и в метро смотрю на пассажиров и думаю, о чем бы этот типаж рассказывал у нас на программе. А то, что он мне на ногу наступил, не существенно.

Катрин — немка, филолог. Снимает комнату в Москве, пишет диссертацию об особенностях русского языка в рекламных текстах. Нельзя сказать, чтобы она была страшно далека от народа, во всяком случае, от русского. Доходы и у немецких филологов не слишком густые. Проживает Катя в Москве, столице русской рекламы, в большой коммунальной квартире с соседями-алкоголиками.

После передачи две женщины отчитали не в меру наблюдательного филолога: за что же вы нас так унизили! Та почти плакала — если бы упреки высказали во время записи, рассказала бы и о своих друзьях, и о любви к русскому языку. Все прошло бы ко всеобщему удовольствию. Но, не ведая последствий, она отвечала на то, о чем конкретно спрашивали. Журналисты привыкли задавать вопросы некорректные и прямые, а нормальные люди не хотят ставить гостя в неловкое положения на публике, считают, что деликатнее выказать обиду с глазу на глаз. (Теперь перед каждой съемкой собравшимся внушают: некорректных вопросов нет. Если человек пришел, он готов ответить на все. Народ охотно принял эти правила. Приглашенному американцу зрители стали гневно говорить о засилье хот-догов, сникерсов и порче нашего языка англицизмами. Американец руками развел: «Но не мы же виноваты, что вы это покупаете или что сами портите свой язык!»)

Т.Фонина. Мне казалось, что может быть интереснее: наша «бытовуха» — как ее увидела педантичная немка. Свои впечатления Катрин формулирует точно, не делая экивоков и реверансов в сторону нашей аудитории, которой нужно социальное поглаживание. Если бы она хоть раз сказала, мол, мой рассказ — исключение, а вы — замечательные, ее бы сразу полюбили. В студии же многие восприняли ее рассказ как личное оскорбление.

Иногда мне кажется — лучше бы программа вышла не сегодня, а через пару лет. Есть ощущение, что она — для стабильного общества, для людей, которые чувствуют себя комфортно.

И еще я поняла — нельзя приглашать того, кто не хочет выступать, но соглашается, поддавшись на уговоры. Один такой герой очень мне нравился, и я его уломала. Он пришел в стельку пьяный, привел компанию, принес ящик выпивки. Я была в шоке.

Но вообще я памятник должна ставить всем, кто к нам приходит. Я в них просто влюбляюсь во время предварительных разговоров. Начинают рассказывать, и по глазам вижу — мой человек. Лучше их на свете нет. Я им даю возможность раскрыться. Бывает, что рассказывают артистично, но через слово — «вот», «значит», «так сказать». Если сам рассказ захватывает — я иду на это. Буду вырезать каждое «вот», мучиться, часами сидеть над склейками по звуку. Но оно того стоит.

У каждого есть любимая тема. Это быстро обнаруживается. Пришел музыкант, всю жизнь ездил с оркестром. Стал рассказывать, как проходил выездную комиссию в 1962 году. И почему-то сравнил с отбором лошадей. Оказалось, он не просто любитель бегов, он себе сам купил лошадь. Пятнадцать минут говорил про нее, потом я потихонечку вернула его к выездной комиссии. И он стал рассказывать такие детали, о которых сразу бы и не вспомнил. Потому что понял — он мне интересен. Самое главное, чтобы герой на предварительной встрече отговорился. Минимум — часа два. Потом на съемке Евгений Дворжецкий ему задаст десять-пятнадцать главных вопросов.

Драматургия неигрового действия

Т.Фонина. В начале программы ведущий помимо практических рекомендаций — не жевать жвачку, говорить в микрофон — должен разогревать публику, чтобы люди не были скованы. У Фила Донахью специальный человек заводит аудиторию. На «Дог-шоу» зал разминает режиссер. Герои приходят не выступить, а поговорить в хорошей компании. Чем меньше публики собирается в зале, тем активнее задают вопросы. Тем доверительнее и легче беседа.

Теперь я реально поняла, чем отличается кино от телевидения. Наши операторы на программе — прекрасные профессионалы, но киношники. Телевизионщики на «Я сама» были не такими виртуозами, но они нацелены на то, чтобы снимать реакцию публики в студии. А здесь за залом следит всего одна камера. Пока оператор не выстроит композицию, он камеру не включит. Картинка замечательная, а реакции нет. Все хвалят картинку: как красиво, монтажно, а мне ужасно не хватает репортажно отснятых зрителей.

Плотно держать людей у экрана нельзя. Телезрителю нужно отвлечься, хлебнуть чаю. Декорация у нас всегда говорит о ситуации или о человеке. Предварительно выискиваю какие-то детали, изюминки. В передаче о Голливуде зацепилась за то, что в Лос-Анджелесе курящие — изгои. Всюду таблички «Не курить». И мы повесили их в декорации, тема страданий курильщика прошла через весь разговор.

Чтобы человек был интересен сам по себе, а не своим социальным статусом, мы редко называем профессию наших героев. Один из них в поездке столкнулся с массой интересного: визы, карты, полицейские. Но ездил он на «БМВ» последней модели. Если об этом сказать, его просто перестанут слушать. Мы не говорим ни о пятизвездочных отелях, ни о бизнес-классах. Это волей-неволей вызывает зависть... Мама с сыном заблудились в Египте, отстали от экскурсионного автобуса и остались в одних шортах в чужой стране. Замечательная история с интересными приключениями. Но если упомянуть, что в автобусе у них лежало пять тысяч долларов — сочувствия от слушателей не жди.

Русская девушка, путешествуя по Англии, заночевала в замке, куда добиралась, как в сказке, через ночное поле, на огонек. «А привидения у вас водятся?» — поинтересовалась гостья. «А как же, мисс, вы попали в приличный дом», — удивилась нелепому вопросу хозяйка. И действительно, всю ночь до позднего утра на чердаке что-то ухало и скрежетало. Усталая гостья попеняла на неблаговоспитанность привидений — с первыми петухами они должны бы исчезнуть. «Мы живем в свободной стране!» — возмутилась леди подобной постановкой вопроса. Это не из триллера, это фрагмент передачи. И рассказ — невыдуманный.

Т.Фонина. Зритель должен и отдохнуть от разговора, для этого изготавливают видеоклипы. В одной из передач настригли кадров с мужчинами, казавшимися вполне джентльменами благодаря знакомой музыкальной заставке из «Шерлока Холмса». Все пляжи Канарских островов сделали из кубинской хроники. А рассказ об американских заповедниках иллюстрировали горные козлы местных зоопарков, но под торжественное пение «Америка, Америка», прямо как на инаугурации Клинтона. Это не обман публики, а открытая игра с телезрителем.

Ведущий: артист или журналист

Т.Фонина. Таких подробных сценариев, как я писала для Юли Меньшовой, теперь не пишу. Даю Евгению Дворжецкому начало, финал, вопросник и психологические характеристики человека — сдержан или эмоционален, на что реагирует. Мне главное, чтобы он понял, ради чего будет рассказана очередная история. Какая тема должна из нее вытекать.

Дворжецкого очень любят, потому что перед началом он устраивает целый спектакль. Ему надо и публику завести, и самому не устать. А ведь впереди запись сразу пяти программ. Причем в один день — в жутком режиме. Иначе не получается — у Жени столько спектаклей, съемок, репетиций, он и в институте преподает. С 11 утра до полуночи я держусь, улыбаюсь. Передаю энергию зрителям. Среди них уже появились друзья программы, несколько человек приходят в 11.30 на первую съемку и сидят до финала.

Как-то у нас отказала камера. Публика сидит, героиня сидит... Чтобы все не скисли, Женя рассказывает какие-то байки про театр. Он мастер импрови-



Запись программы «Бесконечное путешествие»



«Бесконечное путешествие»

зации, эмоционален. Потом попросился покурить. А я осталась на публике. Ее надо слушать, ловить настроение. И слышу — трое ребят передо мной томятся: да пошли отсюда, сколько можно-то... Тут же пулей лечу к Жене — надо развлекать. И он еще полчаса пропетрушничал перед ними, пока камеру приводили в порядок. Я его обожаю — высочайший профессионал.

Молодой американец, выпускник Гарварда, завороженный сперва просто видом славянского алфавита с необыкновенными буквами, изучил русский язык. Принялся читать русскую литературу и понял, что должен оказаться в России. Приехал с экологической программой. И застрял надолго. Или навсегда? «Я чуть-чуть обрусел и поэтому перестал искать ответ на вопрос — что такое загадочная русская душа», — говорит он. В студии стояли пивные автоматы, к которым по очереди подходили с литровой банкой. Пригласили из зала третьего — «горячего голландского парня». Дворжецкий задавал тон, хохотал, ловко чистил воблу. Иностранцы сразу восприняли эту игру как российский мужской разговор «под пиво». Было весело, мило, американец вспоминал множество смешных и трогательных подробностей. Но, несмотря на всю любовь к национальному русскому характеру, он не хочет, «чтобы его дети здесь выросли». Экология — не пустяк. И бюрократия тоже. «Не хочу, чтобы дети даже узнали, что есть такая система, когда государство — враг».

Под шуточки ведущего и хохот всех участников передача проглатывается как воздушное бизе. Смех никогда не был помехой серьезному разговору. Ни у Рабле, ни у Диккенса, ни у Жванецкого. Сверхзадача и сквозная тема программы — внутренняя свобода и чувство собственного достоинства. Позже обнаруживаешь, что от передачи получаешь больше, чем показалось вначале.

В выпуске, посвященном хичхайкерам — тем, кто путешествует автостопом, Дворжецкий спросил, что необходимо для такого путешествия. «Вера в то, что твой автомобиль тебя найдет. Рано или поздно — в любом месте. Даже самом безлюдном», — ответил гость. Но это же целая жизненная программа! Тех, кто останавливает свои машины, во много раз меньше, чем тех, которые пролетают мимо. «Но тем, кто нам хочет помочь, это действительно в удовольствие. Да и ехать с нами веселее — не так одиноко. Ради них мы и выходим на дорогу». Парадоксальная философия. И такая человеческая.

«Судебный психиатр — и тот хичхайкер!» — возликовал Дворжецкий, узнав о профессии одной из сидящих в зале женщин. А когда обнаружил, что самые мужественные передвигаются автостопом и по Москве, вовсе ахнул. На них ведущий смотрел с ужасом, как укутанные прохожие смотрят на ныряющих в прорубь «моржей». «Ужели не страшно? Да я и за свои деньги боюсь — неизвестно, к кому попадешь в машину». Конечно, слегка подыгрывал — актер ведь!

Евгений Дворжецкий. Я не журналист. Программу веду, оставаясь артистом. Я хотел бы, чтобы так и писали: «Бесконечное путешествие с артистом Евгением Дворжецким». Общее в профессиях актера и телеведущего — контакт со зрителем. Любая моя отсебятина входит в результате в режиссерский замысел. Конечно, что-то в себе приходится менять. Если история мне интересна, я часто слушаю дольше, чем хотелось бы авторам. Но существует движение передачи — раскрутить человека эмоционально, а не только для рассказа истории. У нас на программе нет бесед со звездами. Когда гостем был Боярский, он смотрел в зал, общался с залом, а не со мной. Собственно, это был не разговор, а обкатанные актерские заготовки.

До съемки я героя не вижу. Это принципиально. Хотя знаю от Тани Фониной его историю. Главное: вывести на тему, задуманную авторами. А у меня есть вопросник — драматургия предстоящего разговора. Как в пьесе.

Я пытаюсь все это превратить в игру. Один мой друг заметил, что на сцене злиться нельзя. Ты обязан воспринять любой поступок партнера, даже неожиданный, как данность. И на телевидении нельзя обижаться во время съемки. Но можно сыграть. Что я и делаю. Подтруниваю, смешу аудиторию.

На ТВ мне дается на откуп гораздо больше, чем в театре, и адреналина вырабатывается больше. В театре все-таки репетиции, чужой текст, который тобой выучен и поставлен режиссером. А здесь свободен. Но первые передачи были... катастрофа. Страх неимоверный. Я думал — у меня крыша съедет.

Находчив ли я в жизни? Ну... веселю народ... Фантазируешь о том, чего не существует, но рассказываешь очень серьезно. Чтобы собеседник поверил на миллион процентов. Разыгрываешь так, чтобы было незаметно. Наверное, это в какой-то степени образ жизни. Помните, гениальный человек был, Сергей Курёхин... Его прикол про то, что Ленин — гриб.

Эпилог

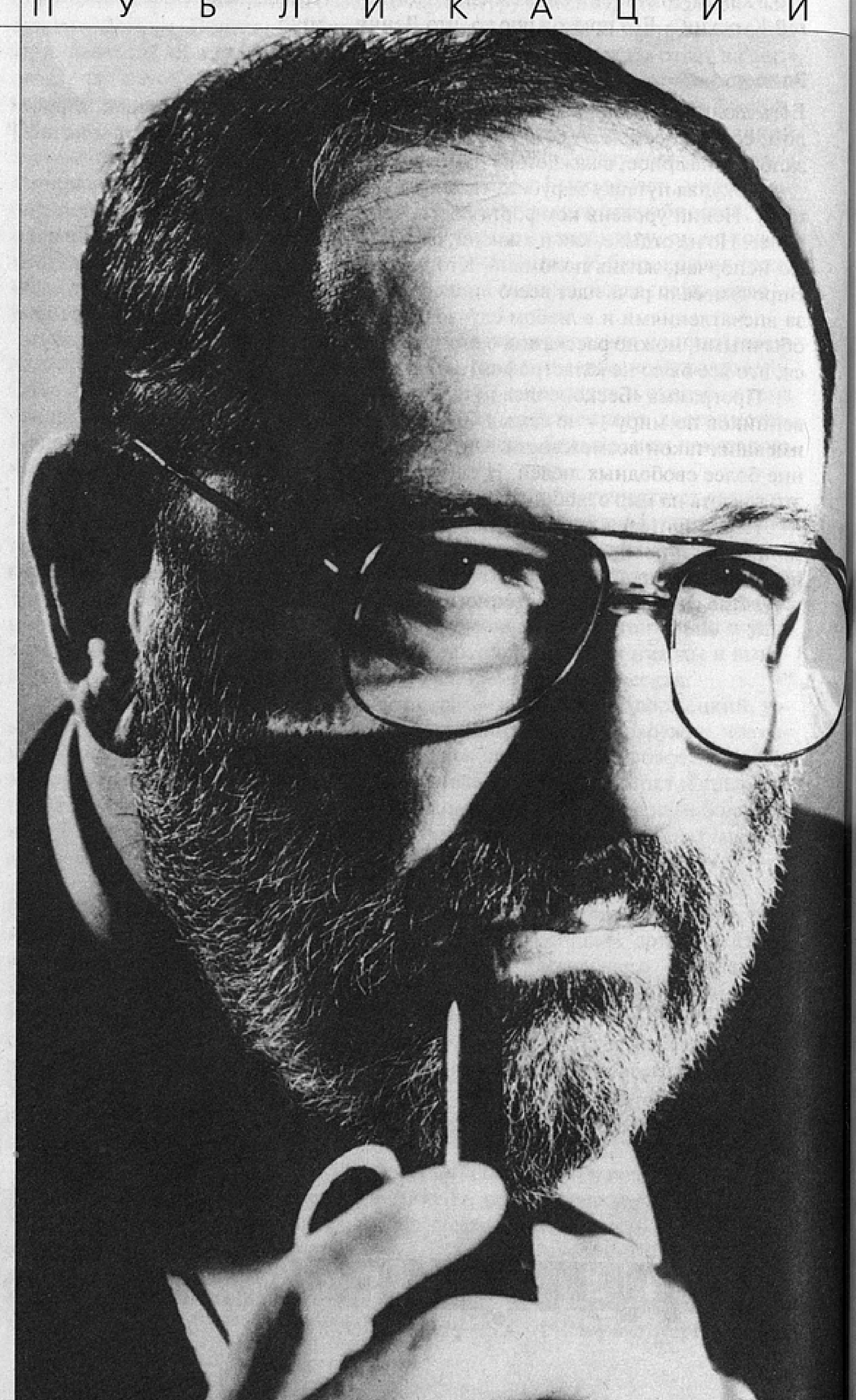
Есть люди, живущие размеренной жизнью. Овладевают профессией, строят дом, создают семью. А есть и готовые в любой день все переменить и начать заново. Наверное, в каждом из нас сражаются эти два начала.

Покупая путевку за рубеж, ты, казалось бы, действуешь по первому принципу. Некий уровень комфорта обеспечен. План передвижения известен заранее. Но на отдыхе, как и в жизни, случается всякое. Тогда отдых непоправимо испорчен, жизнь поломана. Кто пускается в плавание — всегда рискует. Впрочем, если речь идет всего лишь о путешествии, — не очень. Человек едет за впечатлениями и в любом случае он их получит. А если они окажутся необычными, можно рассказать о них в «Бесконечном путешествии». И окажется, что все было не катастрофой, а приключением.

Программа «Бесконечное путешествие» и есть настоящий клуб путешественников по миру — не самых богатых людей, всего несколько лет назад не имевших такой возможности. Они моментально освоили новое самоощущение более свободных людей. И еще то, что более счастливый способ жить — это глядеть на мир с любопытством, а не равнодушно.

Перед зрителем проходит галерея портретов. О себе рассказывают не знаменитости и не герои. Обычные люди, остающиеся сами собой и в жизни, и перед телекамерой, те из нас, кто почувствовал, что такое внутренняя свобода и чувство собственного достоинства.

П У Б Л И К А Ц И И



Умберто Эко

УМБЕРТО ЭКО

Под Сетью

Беседу ведет и комментирует Ли Маршалл

Допустим, вы не в курсе насчет подвига Умберто Эко, написавшего «Имя розы» — постмодернистский бестселлер (на сегодняшний день продано 17 миллионов экземпляров), действие которого происходит в XII веке в одном из монастырей. Допустим, вы не слыхали о том, что Эко писал свой роман, не прекращая работы в качестве университетского профессора, читая студенческие курсовые, составляя лекции, выступая на международных конференциях и ведя колонку в итальянском еженедельнике «Эспрессо». Допустим, вы не подозревали, что бодрый шестидесятипятилетний семиотик является также литературным критиком, памфлетистом и действующим политиком.

Умудрившись не знать всего вышеперечисленного, вы тем не менее наверняка слышали, что Эко — тот самый парень, который ввел в обиход пресловутую метафору про «Макинтош» и DOS. Вы, конечно, не могли не слышать, что в одной из своих колонок он первым высказался насчет «программного раскола» между пользователями «Макинтоша» и оперативных систем DOS. Мак, утверждал Эко, — это католическая система, поскольку оснащена «роскошными иконками» и каждому обещает Царствие Небесное (или, по крайней мере, его аналог — «момент, когда ваш документ выйдет на свет божий из принтера») через серию довольно несложных действий. DOS, в свою очередь, — программа протестантская: «она допускает свободную интерпретацию Священного Писания, требует принятия ответственных персональных решений... и постулирует, что спасение гарантировано не каждому». В свете этой же логики Windows становится «расколом в англиканском духе — с торжественными храмовыми ритуалами и без всякой воможности тайного возврата в DOS для произведения какой-либо желаемой модификации». (В ответ на просьбу расшифровать свою метафору Эко назвал Windows 95 «чистейшим и целомудреннейшим католицизмом. Windows 3.1 была еще англиканско-католической программой, а Windows 95 чистопородно англиканская, включающая в литургию шесть «Аве, Мария» и гимны Материнской Церкви в Сиэтле».)

Эко впервые прославился в начале 60-х как пародист. Подобно всем лучшим сатирикам, он постоянно был раздираем противоречивыми чувствами — негодованием на безмерность человеческой глупости и отеческим сочувствием к малым сим. Но пусть вас не обманывает его благодушная внешность доброго дедушки. Уже в конце 50-х, когда еще никто слыхом не слыхивал про Ролана Барта, Эко, с подобающей серьезностью относясь к современной культуре, подробно анализировал стриптиз и поведение телеведущих. Ему принадлежит тезис о том, что любой текст в такой же мере творится читателем, в какой и автором, тезис, ставший в середине 70-х общим местом на кафедрах филологии американских университетов и развернувшийся в дискуссии о месте текста в кибер-пространстве и о том, кому же он в конце концов принадлежит. Следует помнить, что дорогу всем этим рассуждениям проложил Умберто Эко, обнародовав свои тезисы в манифесте 1962 года «Открытый опус» (Opera aperta).

Эко продолжает оттачивать интеллект, осмысляя информационную революцию, сместив фокус своего интереса с духовной сущности программного обеспечения к политическим коннотациям технологии. Он, в частности, сосредоточился на так называемой «Мультимедийной Аркаде» (Multimedia Arcade). На первый взгляд этот проект может показаться чем-то вроде CD-ROMной игры, но замысел Эко гораздо амбициознее — с помощью «Аркады» он предполагает изменить общество, в котором мы живем. В ней расположится публичная мультимедийная библиотека, компьютерный тренировочный центр и вход в Сеть (Net). Все это будет находиться под эгидой городского совета города Болонья. Здесь за символическую плату местные жители смогут получить доступ в Сеть, послать сообщение по электронной почте, ознакомиться с новой программой или просто побалдеть в кибер-кафе. Открытие комплекса назначается на конец 1997 года. Он будет иметь 50 терминалов, объединенных в единую сеть с быстрым сетевым сообщением, обслуживаемую персоналом преподавателей, техников и библиотекарей.

Предпосылка этой акции проста: если Всемирная Паутина представляет собой неотъемлемое право каждого, следовательно, доступ к ней должен гарантироваться всем гражданам города. Если мы не уповаем на свободу рынка, когда учим своих детей читать, почему же мы должны полагаться на него в том, чтобы приучить детей к пользованию Сетью? Эко видит Болонезский эксперимент как пилотный в деле всенационального и — почему бы нет? — всемирного распространения публичных библиотек высокой технологии. Обратите внимание: автор идеи — человек, в котором жива старомодная европейская гуманистическая вера в библиотеку как модель справедливого общества и духовного возрождения, человек, некогда провозгласивший, что «библиотеки могут занять вакансию Бога».

Ли Маршалл. Вы упомянули, что замысел нового проекта «Мультимедийная Аркада» непосредственно связан с демократизацией кибер-общества...

Умберто Эко. У меня велико опасение, что мы движемся в сторону условного 1984 года, где место оруэлловских пролов займут пассивные, телезависимые массы, не имеющие доступа к этому новому инструменту и не умеющие им пользоваться, даже если возникнет в том необходимость. Над ними располагается класс мелкобуржуазных пассивных пользователей — конторских служащих, диспетчеров в аэропортах и т.п. И, наконец, пирамиду увенчивают хозяева игры — номенклатура, в самом советском смысле слова. Это уже не будет класс в его традиционном марксистском виде; в номенклатуру могут входить как хулиганы-хакеры, так и чиновники с высоким положением. Одно у них будет общим: знание, обеспечивающее контроль. Наша задача — создать массовую номенклатуру. Понятно, что теперь наиболее высоко разработанные модемы, межбиблиотечная компьютерная связь, самое продвинутое «железо» находятся вне доступности широких масс, тем более что компьютерную базу приходится обновлять каждые полгода. Так что давайте обеспечим народу бесплатный или хотя бы по цене телефонной связи доступ в Сеть.

Ли Маршалл. А почему бы не оставить демократизацию Сети на попечении рынка — я имею в виду падение цен в результате ожесточенной конкуренции?

Умберто Эко. Взгляните на это вот с какой стороны: когда Бенц и прочие изобрели автомобиль, они представить себе не могли, что в один прекрасный день рынок затопит мощный вал фордовской модели «Т», что произошло сорок лет спустя. Как заставить людей пользоваться средством передвижения, которое, простите за каламбур, им не по средствам? Очень просто: предоставьте в их распоряжение возможность поминутной аренды автомобиля и назовите его «такси». Именно это новшество дало массам доступ к новой технологии и позволило индустрии производства расшириться до тех пределов, в которых стало возможным появление модели «Т». В Италии рынок Сети еще очень узок, у нас только около трехсот тысяч постоянных пользователей, это незначительная цифра. Но при наличии муниципальных терминалов, оснащенных самым современным, самым мощным оборудованием, мы сможем говорить о вступлении в ту фазу развития, которую можно сравнить с эпохой внедрения на рынке модели «Форд Т».

Ли Маршалл. Вы всерьез верите в то, что механики и домохозяйки ринутся в «Мультимедийную Аркаду»?

Умберто Эко. Не сразу, разумеется. Когда Гутенберг изобрел печатный станок, рабочий класс не бросился подписываться на отпечатанную им Библию. Но через сто лет простой люд ее уже читал именно в этом виде. Вспомните также и Лютера. Несмотря на сплошную безграмотность, его перевод Нового Завета циркулировал во всех слоях немецкого общества XVI века. Нам нужен Лютер Сети.

Ли Маршалл. В чем же специфика «Мультимедийной Аркады»? Чем она отличается от обыкновенного кибер-кафе на госбюжете?

Умберто Эко. Во-первых, нам не хочется проводить весь досуг, околачиваясь в приемных итальянского правительства. Во-вторых, рассчитываем воспользоваться преимуществами средиземноморской культуры. Англосаксонские кибер-кафе устроены по типу пип-шоу, потому что англосаксонский бар — место, куда приходят пестовать свое одиночество в компании себе подобных. Образцом же «Мультимедийной Аркады» послужила итальянская остерия. Это найдет отражение в самой структуре этого учреждения; у нас, например, будет ги-

гантский экран для всеобщего обозрения, куда индивидуальные навигаторы будут выводить сайты, которые представляются им наиболее интересными.

Мне кажется довольно бессмысленным держать на линии 80 миллионов человек, каждый из которых занят одним и тем же — беседой с призраками. Одна из главных задач «Аркады» — вытащить людей из их домов и — почему бы нет? — бросить их в объятия друг друга. Может, мы даже назовем это не «Мультимедийной Аркадой», а Plug'n'Fuck («Возбудись и трахнись»).

Ли Маршалл. А это коллективное вѝдение не разрушит принципа «один компьютер — один пользователь»?

Умберто Эко. Я пользователь, и у меня восемь компьютеров. Так что у этого правила есть исключения. Во времена Леонардо действовало правило «один пользователь — одна картина». То же самое, когда был произведен первый граммофон. А сейчас мы сообща рассматриваем картины и слушаем музыкальные записи.

Ли Маршалл. Как бы там ни было, большинство американцев согласятся с тем, что модем — место вхождения в новую фазу цивилизации. Европейцы видят в компьютере, скорее, предмет домашнего обихода, вроде электробритвы или посудомоечной машины. Между двумя континентами существует как бы «разрыв по линии энтузиазма». За кем, по-вашему, больше правды?

Умберто Эко. Точно так же было с телевидением, которое несколько лет назад достигло в Штатах критической массы, прежде чем начался его бум здесь. Но вот что характерно: триумф американской культуры и американского способа кино- и телепроизводства не будет иметь повторения с Интернетом.

С год назад сайты не на английском языке можно было перечесть по пальцам. А теперь во Всемирной Паутине то и дело натыкаешься на норвежские, польские и даже литовские сайты. И это чревато любопытными последствиями. Американцы, конечно, обнаружив нужную информацию на незнакомом языке, не кинутся учить норвежский, но призадумаются. Начнут размышлять о необходимости познавать другие культуры, иные точки зрения. Это один из парадоксов антимонополистской природы Сети: контролировать технологию — не значит контролировать информационные потоки.

Ли Маршалл. Вы открыто поддерживали итальянское правительство нового левого центра во время предвыборной кампании 1996 года. Но потом говорили, что вы отклонили предложенный вам пост министра культуры. Почему?

Умберто Эко. Потому что когда заходит разговор о министре культуры, хочется уточнить, что понимается под словом «культура». Если оно относится к эстетическим продуктам прошлого — картинам, старинным зданиям, средневековым манускриптам, — я всецело за государственную поддержку. Но этим у нас занимается министерство наследия. Остается «культура» в смысле творчества — и тут я вряд ли смогу возглавлять коллектив, который пытается субсидировать и вдохновлять творческий процесс. Творчество может быть только анархичным, живущим по законам капитализма и выживания сильнейших.

Ли Маршалл. В 1967 году вы написали нашумевшее эссе «К семиологической партизанщине благосостояния», в котором утверждали, что главной мишенью культурной партизанщины является не телестудия, а диван телезрителя. Иначе говоря, если вы хотите вооружить народ инструментом критического восприятия сообщения, то сами сообщения утратят свою силу политического воздействия. Какой критический инструментарий вы имели в виду — тот же самый, который помогает нам читать Флобера?

Умберто Эко. Речь идет о простейших навыках. Благодаря практике я при входе в книжную лавку мгновенно разберусь, где что лежит. С одного взгляда на корешок книги я догадаюсь, что в ней заключено. Если на корешке стоит эмблема Гарвардского университета, значит, это не бульварный роман. При вхождении в Сеть я таким навыком не обладаю.

Ли Маршалл. Как будто вы вошли в магазин, где книжки свалены кучей на полу.

Умберто Эко. Вот именно. Как мне разобраться с этой кучей? Я должен ознакомиться с основными этикетками. Но тут возникают проблемы. Я щелкаю «мышкой» на значке URLB, который заканчивается кодом .indiana.edu. Я предполагаю, что имеется в виду университет Индианы. Черта с два: значок меня об-

манывает, за ним не скрывается ничего, что имело бы отношение к образованию. Путь приходится нащупывать вслепую. Следует овладеть семиотическими навыками, которые позволят отличить пасторальную поэзию от сатиры, научат отделять зерна серьезных философских проблем от плевел всяческого безумного бреда.

Позавчера я просматривал сайты неонацистов. Если целиком полагаться на алгоритм поиска, можно сделать вывод, что степень фашизации зависит от частотности употребления слова «наци». В то время как чаще всего оно употребляется как раз в антифашистских сайтах.

Ориентироваться в этих дебрях учишься методом проб и ошибок или постоянно обращаясь за советом к более продвинутым пользователям. Но самый эффективный способ — находиться в таком месте, где тебя окружают люди с разным уровнем компетентности, с разным опытом пребывания в Сети. Эту ситуацию можно сравнить с опытом студента-первокурсника: никто не предупредит его в канцелярии о том, что ходить на лекции профессора такого-то — попусту тратить время, но уж собратья-второкурсники не замедлят поделиться с ним информацией на этот счет в университетской столовке.

Ли Маршалл. Модернизм имел свой якорь, взять хотя бы тот же роман. Можно ли провести какое-то сравнение с Сетью по этой линии? Может быть, если бы Джойс имел возможность впутаться во Всемирную Паутину, он написал бы не «Поминки по Финнегану», а «Унесенные ветром»?

Умберто Эко. Нет, скорее наоборот. Если бы Маргарет Митчелл попала в Паутину, она написала бы «Поминки по Финнегану». И вообще Джойс, можно сказать, всегда пребывал в Сети. И никогда из нее не выходил.

Ли Маршалл. Но разве не изменился сам опыт писательства в век гипертекста? Согласны ли вы с Майклом Джойсом, утверждающим, что авторство становится «чем-то вроде бесконечной джазоподобной истории»?

Умберто Эко. Не вполне. Вы забыли о том, что один существенный технологический сдвиг в способе, которым писатель доверяет свои мысли бумаге, произошел раньше. То есть сможете ли вы определить, исходя из анализа текста, как он был написан — ручкой или на машинке?

Ли Маршалл. О'кей. Допустим, что средство выражения в очень незначительной мере влияет на конечный продукт, но что вы скажете касательно тезиса Майкла Хейма, что словорождение меняет наше отношение к написанному слову, размывает озабоченность конечным продуктом и стимулирует к переорганизации идей, приобретающих материальное выражение на дисплее, а не в сознании?

Умберто Эко. Я об этом очень много писал. То есть о том влиянии, которое произвела на латинский синтаксис набивка на клавиатуре, о природе психологических взаимоотношений между ручкой и компьютером как инструментов писания, о влиянии, которое, по-видимому, оказывает компьютер на сравнительную филологию.

Ли Маршалл. Предположим, вы используете компьютер для рождения вашего очередного романа; каковы будут ваши действия?

Умберто Эко. Я отвечу вам цитатой из собственного эссе, которое я недавно закончил для антологии Come si scrive un romanzo («Как написать роман»),выходящей в издательстве Bompiani. «Я просканировал бы с сотню романов, не меньшее количество научных текстов, Библию, Коран, несколько телефонных справочников (в них содержится огромное количество имен собственных). Все вместе это составляет примерно миллион двести тысяч страниц. Потом я заложил бы какую-нибудь простую, случайно подвернувшуюся программу, чтобы все это смешать и произвести в этом меланже кое-какие изменения. Например, можно убрать оттуда все буквы А. Тогда у меня получился бы роман-липограмма. Следующий шаг — вывести все это на принтер и внимательно прочесть несколько раз, выделяя наиболее важные пассажи. Потом погрузить продукт в трейлер и отвезти на ближайший мусоросжигающий завод. И, глядя, как все это горит синим пламенем, я сидел бы под деревом с карандашом в руке, праздно размышляя, покуда в голову не придет пара строк, заслуживающая того, чтобы занести их на бумагу. Например: «Луна плывет высоко в небе — лес шумит».

На первый раз наш роман вряд ли сможет конкурировать с хайку. Но это не имеет значения. Главное — начать.

Ли Маршалл. В чем суть ваших нападок на Маршалла Маклюэна? Вы писали, что роль метафоры «глобальная деревня» незаслуженно преувеличена, что «истинная проблема заключается, наоборот, в том, что электронное общество — общество одиноких людей». Вы считаете, что философия Маклюэна слишком легковесна для той славы, которую ей раздули?

Умберто Эко. Маклюэн не был философом, он был социологом с очень тонко развитым нюхом. Будь он жив сейчас, вероятно, писал бы книги, противоречащие тому, что он утверждал тридцать или сорок лет назад. Так или иначе, но его пророчество насчет «глобальной деревни» оправдалось лишь частично, «конец эры Гутенберга» не оправдался вовсе, а самый знаменитый афоризм — The medium is the message, еще кое-как применимый к телевидению, совсем не работает применительно к Интернету.

Ну, может, еще поначалу, когда ищешь тропу к слову «дерьмо», потом к слову «Водолей», а потом к «дерьмо и Водолей», тут уж наверняка «medium» будет «message»-ем. Но когда начинаешь пользоваться Интернетом всерьез, далеко не все редуцируется к факту собственного существования, как в случае телевидения.

В конце концов, все сводится к проблеме внимания: нельзя пользоваться Интернетом рассеянно, как смотрят телевизор или слушают радио. Можно перебирать сайты Паутины, но нельзя заниматься этим с небрежностью заппинга — хотя бы потому, что небрежность здесь стоит денег.

Ли Маршалл. В вашем заключительном слове на недавнем симпозиуме, посвященном будущему книги, вы отметили, что «конец гутенберговой галактики», провозглашенный Маклюэном, есть, в сущности, парафраз мрачного пророчества из «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго, когда, сравнивая книгу со своим обожаемым собором, Фролло говорит: «Ceci tuera cela» («Она это убьет») — книга убьет собор, алфавит убьет икону. Произошло это?

Умберто Эко. Собор утратил некоторые свои функции, многие из которых были переданы телевидению. Но он же принял на себя и новые функции. Я тысячу раз писал про то, что фотография взяла на себя главные функции живописи: запечатление человеческих образов. Но она тем самым не убила живопись, вовсе нет. Она освободила ее, позволила пойти на риск. Причем художники и по сю пору могут писать портреты, это им не возбраняется.

Ли Маршалл. Может быть, такого рода заключения — наша импульсивная реакция на каждый новый зигзаг технологии?

Умберто Эко. Это дурная привычка, которую человечество вряд ли когда-либо изживет. Вроде старого клише насчет неизбежного декаданса в конце каждого века или возрождении с началом нового. Это один из способов организации истории, чтобы она удовлетворила той или иной догме.

Ли Маршалл. Но искусственное деление времени может возыметь свой эффект на коллективное сознание. Вы изучали страх конца, который приобрел массовый масштаб в X веке. Может, теперь нас точно так же обуяла неуместная вера в новый круг времен, связанный с брезжущей зарей дигитального тысячелетия?

Умберто Эко. Века и тысячелетия — случайные вехи; не надо быть медиевистом, чтобы убедиться в этом. Но и в самом деле синдромы упадка либо возрождения обычно возникают вокруг символических временных вех. В конце XIX века Австро-Венгрия страдала от синдрома заката империи; есть даже мнение, что именно это обусловило ее конец в 1918 году. Но в действительности этот синдром не имел никакого отношения к fin de siècle: Австро-Венгрия распалась, потому что император перестал быть авторитетом для своих подданных. Следует различать массовые иллюзии и фундаментальные причины.

Ли Маршалл. Случись вам странствовать во времени, вы направились бы назад или вперед? И на какое количество лет?

Умберто Эко. А вы, сэр, случись вам задать этот вопрос кому-то другому, кого бы выбрали в собеседники? Но если серьезно, то в прошлое я уже путешествовал — разве вы не читали мои романы? Что же касается будущего — разве вы не прочли это интервью?

Wired, 1997, March

Перевод с английского Нины Цыркун

ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ

Улыбаюсь во тьму...

В апреле своего последнего года Шпаликов был-жил в Киеве, сочинял сценарий для Киностудии имени А.Довженко.
Отель «Украина». Застолья. Посетители. Поклонницы.
Одна, замечательная, своеобразная, из тех, кто любит не мужчину, не человека вообще, а *талант,* кто *поклоняется.* Сплошь ошибаются. Но иногда попадают.
Так вот. Отель «Украина» и восторженная поклонница.
Он беспрестанно что-то бормочет. Нет, это не стихи. Это поэтическое говорение.
Кто-то умно заметил, что Пушкин мыслил стихами. Шпаликов существовал рифмами. Это была странная болезнь — рифмонедержание.
...Поклонница («есть женщины в русских селеньях!») записывала за ним. И эти записи сохранила.
Не знаю, возможно, какие-то из приведенных здесь строк уже известны. В его единственной книге «Избранное» их нет.
Шпаликов — уникум. Мы, так называемые шестидесятники, тогда оперявшиеся, зеленые, нет — желтые, нет — бледные, на подгибающихся от собственного восторга ногах, были, однако, нацелены в будущее, которое звали, которое (как думали) приближали.
Шпаликов светло и пьяно глядел в могилу.
Почему? Кто знал его *хорошо,* может быть, ответит.
Вот шесть стихотворений Геннадия Шпаликова его последнего апреля 1974 года, записанных поклонницей с голоса. Я позволил себе привести в порядок правописание. Только.
Уцелел лишь один автограф. Посылаю. Это — «Наде» (имя той, которая все записывала, записывала...).

И.Сабельников
Киев

***

Утро, утро... Какое там утро?
Да, светлеет. Пока что светло.
Что-то муторно, а не мудро,
И меня ветром белым смело...

Бессонница

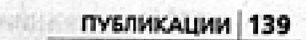
Бессонница, бываешь ты рекой,
болотом, озером и свыше наказаньем.
А иногда бываешь — никакой,
никем, ничем, без роду и названья.
Насмешливо за шиворот берешь.
Возьмешь и в полночь одного посадишь,
возьмешь и в полночь вдруг перевернешь
и шпорами... всадишь.

Бессонница, ты — девочка какая?
А может быть, ты — рыба (скажем, язь)?
А может быть, ты девочка нагая,
которая приходит, не стыдясь.

Я б выручил тебя и от бессонницы,
от всех забот тебя освободил,
на уровне хотя бы первой конницы.
Не убедил. Но, в общем, победил.

...Она меня не слушала,
а просто кашу кушала
и думала: прибрать бы,
а может, постирать,
а может, после свадьбы
чего-нибудь сыграть.

Редакция уже не раз обращалась к творческому наследию Геннадия Шпаликова. Почитателям его таланта хорошо известно, что в последние годы жизни этот замечательный художник переживал тяжелый душевный кризис. Письмо кинодраматурга Игоря Сабельникова со стихами Шпаликова, полученное нами, лишний раз свидетельствует о том, что многие произведения этого периода остались незаконченными, но, быть может, именно они в полной мере отражают трагическое состояние художника. Публикуя в этом номере своеобразный «апокриф» Шпаликова, мы хотели бы дать читателю представление о таланте, как бы по инерции продолжавшем свое существование в безысходном жизненном тупике.



Чего-то вроде около
вертелось в голове.
Оно галопом скокало
то справа, то левей.

Я говорю: не уходи. Она — смывается.
Ночь позади. Мне впереди лежать и маяться.
А ей-то, господи, куда?
Мороз. Пороша.
Беда с бессонницей. Беда
с тобою тоже.

***

Это кладбище...
На Ваганьково
рано утром, часам к пяти
с Петькой, с Ванькою
на Ваганькове
до Есенина подойти...
Ничего я о нем не знаю,
да и знать ничего не хочу.
Я деревьям во тьме внимаю,
улыбаюсь во тьму, молчу.
Это счастье — тридцатилетним
потеряться в родной земле.
Потеряемся — не заметим,
улыбнемся потом во мгле.

***

В темноте кто-то ломом колотит
И лопатой стучится об лед.
И зима проступает в оплоте,
И трамвай мимо рынка бредет.

Безусловно все то, что условно:
Это утро, твоя немота...
Слава Богу, что жизнь многословна.
Так живи, не жалей живота.

Я тебя в этой жизни жалею,
Умоляю тебя: не грусти.
В тополя бы! в июнь бы! в аллею,
По которой брести да брести.

Мне б до лета рукой дотянуться
И другою рукой — до тебя,
Чтоб потом в эту зиму вернуться,
Ни о ком, ни о чем не скорбя.

Вот миную Даниловский рынок,
Захочу — возле рынка сойду.
Мимо крынок, корзин и картинок...
У девчонки в капустном ряду

Я спрошу помидор на закуску,
Пошагаю по снегу к пивной.
Это грустно и все-таки вкусно,
Не мечтаю о жизни иной.

О себе

Даже глаза мои опухали...
Ресницы машут лопухами.
Одна ресница, как лопух,
Другая веточкой еловой
По девочке светлоголовой
Слезой падет на летний луг.
С чего бы так орать ночами,
Как, скажем, морж или медведь,
С чего бы это так реветь...
С чего б так жить — все в мире путать,
Котенка под рубахой кутать,
Штанов, по сути, не иметь,
Жить обреченным, явно насмех,
А между тем спокойно на смерть
Уйти и двери запереть.
Сегодня точно не помру.
Я комнату спокойно отопру,
Ботинки в сторону отброшу,
Чернил налью в твою галошу,
Рукою об руку потру.

***

Наде

Давно времена те минули,
Но сказка и тем хороша,
Что жил человек на ходулях —
Простая, как небо, душа!

И на ночь ходули он ставил
Под крышу в открытую дверь,
Поскольку помимо всех правил
Не лаял, не гавкал там зверь.

Потом наливал молока он,
Поскольку не пил ничего.
И книжка лежала какая,
Чужая, совсем не его.

Ту книжку давно написали
(А кто написал — все равно).
Веками, годами, часами
Читали ее — не его.

Евангелие от Матфея,
Евангелие от Луки
Читал он, благоговея,
И слезы стирал со щеки.

Дорогая редакция!

Мои сыновья Павел, Женя и я очень благодарны вам за публикацию в первом номере вашего журнала в годовщину смерти моего мужа, Семена Львовича Лунгина, его рассказа о знакомстве с Виктором Некрасовым и стихов[1]*, которые он не только не печатал, но и никогда никому не показывал. На фоне тотальной печали эта публикация была для нас подлинной радостью. Но, увы, вскоре выяснилось, что и тут есть своя ложка дегтя. Наташа Рязанцева узнала стихотворение, посвященное Виктору Некрасову. Оказывается, оно написано не Семеном Лунгиным, а Геннадием Шпаликовым.*

Эта досадная ошибка произошла вот как: я нашла это стихотворение, написанное рукой Симы, среди его других бумаг и черновиков, а так как большую часть его стихов я видела впервые, то, естественно, не отделила именно это от других, сочтя, что и оно Симино. Тем более что выраженные в нем чувства полностью соответствовали тому, что мы переживали после вынужденного отъезда за границу самого близкого и любимого друга всей нашей жизни Виктора Некрасова. Но теперь я смутно вспоминаю, что перед одной из наших поездок во Францию в конце 70-х годов Рита Синдерович принесла Симе какое-то стихотворение Гены Шпаликова для передачи Некрасову, что и было тогда, то есть лет двадцать назад, сделано. Видимо, боясь, что стихотворение могут найти и конфисковать на таможне, Сима переписал его дома перед отъездом, чтобы оно у нас сохранилось, и так оно, видимо, и пролежало с тех пор среди других бумаг. За ушедшие годы, столь перегруженные всевозможными событиями, этот эпизод, к сожалению, полностью выпал у меня из памяти. Однако слитность наших с Виктором Некрасовым жизней, то обстоятельство, что до своего изгнания он месяцами жил в Москве в нашем доме и хранил у нас рукописи и документы, наша близость и общность реакций на внешний мир отнюдь не извиняют, но отчасти объясняют, как могла произойти такая мучительная для меня подмена. Приношу свои самые искренние извинения редакции, близким Гены Шпаликова, читателям вашего журнала.

С уважением Лиля Лунгина

ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ

В.П.Некрасову

Чего ты снишься каждый день,
Зачем ты душу мне тревожишь?
Мой самый близкий из людей,
Обнять которого не можешь.
Зачем приходишь по ночам,
Распахнутый, с веселой челкой,
Чтоб просыпался и кричал,
Как будто виноват я в чем-то?
И без тебя повалит снег,
А мне все Киев будет сниться,
Ты приходи хотя б во сне,
Через границы, заграницы.

Октябрь [1974]

[1] См. «Искусство кино», 1997, № 1. — *Прим. ред.*

Ч Т Е Н И Е

Валентина Малявина в фильме «Мой дом — театр»

ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА

Услышь меня, чистый сердцем!

Глава 6

Надоели мне судебные заседания. Надоели до отвращения.

Надеюсь на показания Анатолия Заболоцкого, Леночки Санаевой и доктора «скорой помощи». Если, конечно, им дадут слово. А то получается, что и судьи, и свидетели, и я — комедийные персонажи непристойного спектакля. Между тем решается судьба не только моя, но и моих родных.

Впрочем, я не против смешного даже в зале суда и об одном эпизоде хочу рассказать.

Мой адвокат делал несколько раз заявления о необходимости вызвать в суд как свидетельницу Нину Русланову, но Нина не пришла. Вместо Нины в суд явился ее муж Рудаков Геннадий. Рудаков говорил-говорил и вдруг брякнул:

— У Вали Малявиной были столкновения с Ниной Руслановой. Валя била Нину. Попадало и мне.

В зале суда кто-то громко рассмеялся и другие подхватили.

Ну надо же такое придумать?! «Валя била Нину» — так и записано в деле.

Нелепейшее заявление! Бред, да и только! Нина узнает, какую чепуховину нес ее муж, — несдобровать Рудакову.

Странная вещь получается. В тюрьме, конечно, мерзко, там отвратительно, но люди более живые, чем на судебных заседаниях. Там есть надежда, а главное — есть цель. Здесь суетно, от этого смыты ориентиры. Со стороны судей на меня лавиной идет вранье. На лицах присутствующих в зале суда угадывается болезненное наслаждение. Свидетели зачастую — испуганные болтуны, а моим не дают слова.

Анатолий Дмитриевич Заболоцкий несколько раз обращался к судье с просьбой дать ему слово, но судья каждый раз отказывала. Последняя его просьба выглядела так:

«Я, Анатолий Дмитриевич Заболоцкий, кинооператор студии «Мосфильм», за неделю до трагической гибели Жданько виделся и с Малявиной, и со Жданько. За сутки до этой трагедии имел телефонный разговор с погибшим.

Прошу Вашего разрешения дать мне слово в суде не позже 25 июля сего года в связи с тем, что я в скором времени улетаю в Сибирь в творческую командировку.

С уважением заслуженный деятель искусств, лауреат премии Ленинского комсомола А.Д.Заболоцкий».

Наконец-то судья снизошла.

Анатолий Дмитриевич вошел в зал как свидетель.

А мне вспомнилось, как часто я встречала Василия Макаровича Шукшина и Толю Заболоцкого на «Мосфильме», когда они начинали «Калину красную». Для меня эти два великолепных таланта — родные люди, хотя знала я их не очень близко. Мне нравились их одухотворенные лица, их манера держаться. Для меня в них все было замечательно.

Тихим голосом, обращаясь только к суду, Толя стал говорить. И опять, как и во время показаний Наташи Варлей, зал зашипел, и кто-то выкрикнул:

— Громче!

Толя, как и Наташа, не стал говорить громче. Тихо, ровным голосом он продолжал:

— Я познакомился со Жданько на киностудии «Беларусьфильм». Он снимался в фильме Пташука «Время выбрало нас». Я собирался снимать фильм «Пастух и пастушка» по Виктору Астафьеву, показал сценарий Жданько, ему он понравился, и мы договорились о совместной работе. К несчастью, фильм снимать категорически запретили.

Окончание первой книги. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 2, 4, 5, 6, 7.

Жданько очень огорчился.

Он был талантлив, а ролей интересных ни в театре, ни в кино не было, разве что роль в фильме Бориса Фрумина «Ошибки юности», но весною 78-го года, перед гибелью Жданько, этот фильм положили на полку.

За две-три недели до страшного исхода я пригласил Жданько в гостиницу «Москва» на встречу с писателями Валентином Распутиным и Беловым Василием Ивановичем, с Игнатьевым Женей и другими. После этого вечера Стас шутливо говорил: «Теперь можно и умирать... Я успел встретиться с могучими людьми...»

Я уже упоминала об этой встрече, которая на Стаса произвела огромное впечатление. Он гордился ею и при удобном случае с удовольствием говорил о ней. Он рассказал об этой встрече и Попкову. Но Попков насмешничал над ним: «И ты, конечно, среди этих людей был главным?»

Да, кстати, Попков больше так и не появился в суде. Неужели он не придет? Нагло с его стороны так поступать. Не только по отношению ко мне. Прежде всего к памяти Стаса.

Был апрель 1978 года. Мы со Стасом гостили у Сережи и Танюшки.

Ранним утром Стас вернулся со съемок из Белоруссии и за кофе сказал мне:

— Я чего-то ожидаю, Валена...

Раздался телефонный звонок. Звонил Толя Заболоцкий. Он пригласил нас в музей Андрея Рублева посмотреть икону Спаса, которую в течение десяти лет открывал реставратор Михаил Баруздин. Икона IX века.

— Валена! Как получается, а? Только что я сказал тебе, что ожидаю чего-то, и на́ тебе! — радовался Стас.

Я, к сожалению, не могла пойти в музей. У меня в театре были неотложные дела. А Стас помчался к Толе в Дегтярный переулок.

Ближе к вечеру звонит мне и говорит:

— Валена! Мы в гостинице «Москва». Приходи!

Очень важно он проговорил это.

Спрашиваю:

— Кто «мы»?

И совсем важно Стас ответил:

— Анатолий Дмитриевич Заболоцкий, Василий Иванович Белов, Валентин Распутин, Игнатьев Евгений и другие, коих ты не знаешь. Вот так-то! Пожалуйста, приходи!

Я приехала.

Дверь в номер была приоткрыта. Я вошла в переднюю и увидела за стеклянной дверью большую комнату. В комнате за круглым столом хохотала компания. Стас обернулся и выскочил из-за стола мне навстречу. Моему появлению он очень обрадовался. Толя Заболоцкий тоже радостно говорил:

— Какая ты румяная! Шаль тебе очень идет!

Я была в дубленке и огромной яркой шали с длинными кистями.

Валентин Распутин подвинул к столу мягкое кресло и пригласил меня присесть.

Василий Иванович Белов продолжал свой веселый рассказ.

Валя Распутин налил мне вина в тонкий бокал и тихо сказал:

— Ты хорошая актриса и человек хороший. Мне даже кажется, что у тебя нет пороков.

Я удивилась и переспросила:

— У меня нет пороков?

— Да, их нет у тебя.

— Ах, если бы это было так! На самом деле есть. И очень много. Один из них — преотвратительный, — и я щелкнула по тонкому бокалу.

Он зазвенел.

— Не верится, — сказал Распутин.

Я вздохнула.

А Стас вдруг запел:

— «По залугам зелененьким, по залугам...»

Когда он закончил песню, Василий Иванович поинтересовался:

— Откуда ты так хорошо знаешь украинский?

Стас сделал паузу. И вдруг сказал:

— Николай Олимпиевич научил. Гениальный артист Николай Олимпиевич Гриценко.

Почему он так сказал? Я ведь знала, что это любимая песня Александры Александровны, мамы Стаса. Она его и научила. Почему он сказал, что Гриценко, а не мама? Почему он смертельно побледнел и растерялся?

А Валя Распутин спросил:

— Ты давно в Москве живешь?

— Да, вот... четыре года института и третий год в театре. Да, Валена?

— Да.

Стас пристально вглядывался в Распутина: хотел понять, почему тот спросил, давно ли он живет в Москве.

— Быстро ты адаптировался. Никогда не скажешь, что сибиряк, — заметил Валентин.

Стас совсем разнервничался, а я говорю Валентину:

— Он ведь артист. Он очень хороший артист, поэтому у вас, Валя, сложилось такое впечатление. На самом деле Стас только и думает, что о доме, о матушке Шуре, об отце Алексее, о собаке Кучуме, о коте, который любит сидеть у калитки. Сибирь для него — все.

Стас засверкал улыбкой.

Вдруг Василий Иванович Белов во весь голос предложил Распутину:

— Валь, поехали ко мне в Вологду, а?

И с надеждой посмотрел на него.

— А что... поехали! — улыбнулся Распутин.

Василий Иванович обрадовался, но переспросил:

— Правда поедешь?

— Правда поеду!

Василий Иванович по-детски переспросил еще раз:

— Правда-правда? Валь, ты меня не обманываешь?

— Да не обманываю. Поеду.

Валентин сидел от меня слева, Толя Заболоцкий справа, Стас чуть поодаль.

Толя вскинул на меня свой лучистый взгляд и тихо спросил:

— Макарыча-то помнишь?

— Очень.

— Не мог он умереть сам... Что-то здесь не то... Что-то здесь не так...

Толя низко-низко опустил голову. Я заметила, что слеза капнула на пол, потом еще и еще... Он вытащил платок, вытер один глаз, потом второй, утер нос... обстоятельно так... никого не смущаясь. Допил свою водку, запрокинул голову и закрыл глаза, а слеза снова побежала по лицу его.

Стас коротко поглядывал на Толю.

Потом Василий Иванович и Валентин уехали на вокзал, Женя Игнатьев тоже ушел. И мы тихонечко спустились вниз, нашли машину, проводили Толю домой и поехали к себе.

Стас был молчалив.

Дома спросил:

— Есть у нас что-нибудь выпить?

Я принесла из кухни водку, квашеную капусту, сало, хреновину и хлеб.

Александра Александровна часто Стасу посылки присылала, и обязательно в них были сало и хреновина, очень вкусная. Она делается из хрена, помидоров и чеснока. Мы ее в чайнике держали. Из чайника поливали хреновиной и суп, и мясо, и всё-всё. Вкусно! Прелесть!

Стас встал.

— Давай, Валена, Василия Макарыча помянем. Царствие ему небесное.

Выпили.

— Я заметил твой взгляд, Валена, когда Белов спросил, откуда я так хорошо знаю украинскую песню. И я ответил, что Гриценко научил, а не матушка. Знаешь, Валена, эти могучие люди очень русские, а я наполовину хохол.

— Ну и что?

— Да так... Охота быть либо тем, либо другим.

Не стала я продолжать эту тему, а попросила:

— Спой, пожалуйста, «По залугам зелененьким». Я подпою.

Стас запел, и я вместе с ним. Тихо пели, грустно, но светло.

Вскоре Стас уехал в Питер. Вернулся с печальной вестью. Фильм Бори Фрумина «Ошибки юности», уже законченный, в Госкино не приняли. Это означало «лечь на полку».

— Что теперь делать, Валена? А? Как теперь быть, как жить? Я через нее, через картину эту, хотел прославиться... Жизнь из-под ног выбивают, суки, дерьмоеды пакостные. Сколько сил и здоровья ушло, а они одним махом часть жизни моей уничтожили. Если Заболоцкий не будет меня снимать, то я... я не знаю что... Хоть плачь, Валена.

10 Зак. 193



В.Малявина.
Румыния, 1966

И поехали мы в гости к Заболоцкому Толе. Стас купил водку «Посольскую». Толя бережно взял в руки бутылку, но беспокойно, впрочем, ненавязчиво сказал Стасу:

— Она, подлая, лучших людей губит. Не увлекайся ею.

В передней у Заболоцких я увидела необыкновенную вещь — черную накидку, точнее, пелерину хорошего английского сукна, выкроенную клешем. Застегивалась эта пелерина на великолепные пуговицы. Необыкновенная одежда! Говорю Толе:

— Толенька, чья это пелерина расположилась у вас в передней?

— Лялина. Она хочет ее продать.

Ляля, жена Толи, очень красивая, и носит не вещи, а одежды.

Стас делово встал из-за стола и пошел смотреть пелерину. Вернулся и сказал:

— Покупаю.

Я очень обрадовалась, накинула пелерину на себя, застегнула на все пуговицы.

— Ой, как тебе идет! А? Толя! Смотри, как она идет Валене! — весело кричал Стас.

— Да уж, да уж, — улыбался Толя, — а Ляле не очень, не ее стиль.

Не было тогда в Москве подобной одежды, и прохожие внимательно рассматривали меня, а Стаса это радовало.

Однажды после спектакля Стас заботливо набрасывает на меня пелерину, а Парфаньяк Алла Петровна с удовольствием смотрит на нас и спрашивает:

— Откуда она у тебя?

— Это подарок Стаса.

А Стасик серьезно поясняет:

— Из Ливерпуля, Алла Петровна, из Ливерпуля.

Алла Петровна не удивилась, а просто поинтересовалась:

— Ты был в Ливерпуле?

— Угу.

— Шалит он, Алла Петровна. Не был он пока в Ливерпуле.

— Будет! — звонко смеясь, сказала Алла Петровна.

Когда мы пошли домой, Стас с удовольствием рассуждал:

— А ведь поверила Алла Петровна, что я пелерину из Ливерпуля привез. Вот такто! Значит, тяну я на Ливерпуль, значит, не все потеряно.

Ну, да ладно... Вернемся к столу.

Выпили. Закусили. Стас рассказал о своем горе.

— «Ошибки юности» закрыли.

Толя тяжело вздохнул.

— Вот и мне запретили снимать «Пастуха и пастушку».

Стас долго не мог вымолвить ни слова.

— А я так надеялся, — и опустил голову на руки.

И вот Анатолий Дмитриевич Заболоцкий свидетельствует в суде.

— ...Жданько был талантливым актером, ему необходимы были интересные роли, однако ни в кино, ни в театре у него таких ролей не было. Он был творчески не удовлетворен.

Когда закрыли «Ошибки юности» Фрумина, Жданько пережил душевное потрясение.

Он часто говорил о смерти.

Недоволен Стас был и театром. У него были частые конфликты с главным режиссером Театра имени Вахтангова Евгением Симоновым. Стас рассказывал мне, как он кричал в окна Симонову, что тот погубил театр. Рассказывал, как он нож выхватил из рукава и пугал им Симонова. Рассказывал, что уходил с репетиций, которые проводил Симонов. «В этом театре мне не жить», — часто повторял Стас.

По словам Жданько, поддерживали его Михаил Ульянов и Юлия Борисова. Он чувствовал их симпатию по отношению к себе.

За день до трагедии он позвонил мне и попросил о встрече, но я должен был уехать из Москвы и предложил ему встретиться сразу после моего возвращения. Он ответил: «Но мы можем больше и не встретиться». И бросил трубку.

Я думаю, что в нашей стране легче прожить посредственному человеку, чем даровитому.

Меня, как и Стаса, посещают упаднические настроения.

И вдруг прокурор, сощурив глаза и совсем убрав узенькую ленточку губ, спрашивает Анатолия Дмитриевича:

— А вы у психиатра не учете не состоите?

Зрители от неожиданности загудели. У судьи глаза совсем округлились и так и застыли. А общественный истец начала хмыкать и почему-то приподнимать плечи вверх. Мне показалось, что наконец-то всем стало неловко за очередной вопрос прокурора.

Анатолий Дмитриевич ответил:

— Нет, на учете у психиатра я не состою, но после общения с вами могут и поставить.

— Все. Вы свободны, — сказала судья.

И Толя ушел.

Вернулась в Бутырку и записала: «Толя Заболоцкий — Душа, Сердце, Солнце. Он замечателен. На таких, как он, и держится мир. Плакать хотелось, глядя на него, плакать чистыми, радостными слезами, узнавая идеал».

И дальше: «Выпусти, Бог, меня из этих не судейских рук.

Я благодарна Тебе за познание, но нельзя здесь дольше быть. Я, конечно, изо всех сил держусь...

Я чувствую в душе огненный шар, и с каждым днем он становится все больше, все огненнее. Он хочет вырваться и разорвать меня».

В камере тихо, девочки понимают, что я очень устала, и слушают радио.

И все-таки колючеглазая Валя спросила:

— Валюшк, когда же они от тебя отстанут? Третью неделю мучают, суки.

Мне не хотелось говорить о суде.

Рая-Мальчик меня поняла и весело затараторила:

— Тридцать семь копеек мы стоим государству в сутки. Вот устроились, говны! Рабов себе завели. Программу, как она называется — производственная или продовольственная, — выполняй. Пятилетку их гребаную завершай в четыре года. У, суки!

Рая даже вскочила, села по-турецки и дальше продолжала глаголить:

— Нет, вы только прикиньте: зачем я здесь нужна? Чего я столько времени лежу-то? Ну, скоммуниздила, ну, накажи работами, а я на шконочке лежу, на Катрин я все гляжу, все лежу и сижу, — громко и весело запела Рая, и все подпели ей.

Потом она продолжила:

— Они ни хрена не понимают или нарочно так делают: кому-то это выгодно. Ведь я за это время соблазню Катрин, потом на зоне баб пять одолею, а Катрин, в свою очередь, десяток уложит. Им, бестолковым, не понять, что так и наступит матриархат. А мужики будут нужны только для делания детей.

Рая была в восторге от мысли о наступлении матриархата.

Нина одернула ее:

— Хватит, хватит.. Валюшка устала, она переживает, а ты хохочешь.

— Нет, она мне не мешает. Наоборот даже.

— Почему так долго длится суд? На чем же строится обвинение? — интересовалась Нина, чем раздражала меня, но я старалась быть спокойной.

— Обвинение строится на домыслах коллег. Порою вызывают совершенно незнакомых ни мне, ни Стасу людей. В общем, сплошная болтовня. и самое интересное, что в суде присутствуют эксперты, которые подтвердили: самоповреждение. На основании этого заключения дело и было закрыто в свое время.

— Нет, Валюшка, не смогут они отказаться от своих слов. А подписи их стоят в деле? — спрашивала Катрин.

— Да, они подписались под своим заключением.

— Не унывай, Валюшка! — подбадривала меня Рая. — Победа все равно за нами! Они здесь нас мучают, а на том свете им всем пекло грозит. Не унывай!

Колючеглазая кончиками указательного и большого пальцев вытерла уголки рта, поправила косынку и тоном игуменьи изрекла:

— Уныние считается тяжким грехом. Да. Тяжелее воровства и даже убийства — во как!

— Нет, я не унываю. Просто они мне надоели. Они нечестные и зависимые. От всего этого их спектакль выглядит на редкость бездарным. Даже смешным.

— Смешного тут, конечно, мало. Что тут смешного? Они издеваются над людьми, а ты говоришь — смешно... Терпи, Валюшка, терпи, — колючеглазая часто и тяжело вздыхала.

— Да, Валя, ты права. Великая и спасительная сила — это терпение. «И Дух смирения, терпения, любви и целомудрия мне в сердце оживи». Александр Сергеевич Пушкин, — улыбнулась я.

Катрин возбужденно спросила:

— Нет, самое непонятное — почему тебя арестовали через пять лет после его гибели? Через пять лет!

Рая почувствовала, что мне совсем не хочется говорить об этом, и попросила:

— Почитай нам стихи, а?

— Радио мешает. После отбоя почитаю, — обещала я.

Колючеглазая опять глубоко вздохнула и мечтательно посмотрела в потолок.

— Скорее бы суд, — проговорила она блаженным голосом, словно речь шла не о суде, а о свидании. — Скорее бы в тюрьму на Пресню. Там весело, там «конь»[1] бегает с записками с мужского этажа на женский и обратно... Там любовь царствует... Я с тремя переписывалась и называла себя разными именами. И было мне девятнадцать лет для одного, для другого — двадцать пять, для третьего — тридцать три года. Жуть, как интересно!

И Валя засмеялась, вспоминая что-то.

Катрин потянулась и томно проговорила:

— Да... на пересылке и в зоне куда интереснее.

— Тебе мало, что я в тебя втюрилась? Мужиков ей подавай... От них все несчастья у баб. Ведь так? — сердилась Рая-Мальчик.

— Это уж точно. От мужиков все несчастья. Да, Валюшка? — Нина уставила на меня свои неглупые глаза.

Ей очень хотелось, чтобы я поддержала эту тему. Куруха она профессиональная. Поди, стучала и предавала всех на воле. Она и по жизни — куруха.

— Я люблю мужчин и жалею их. Мне думается, что они не такие коварные, как женщины, — ответила я.

Я не знала, куда себя деть. Катрин участливо посоветовала:

— Отдыхай, Валюшка, и думай о чем-нибудь хорошем. Переутомилась ты.

— Ну, ладно, слушайте стихи Федора Тютчева.

И я стала читать:

О! Как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей.

Перед следующим судебным заседанием пришел ко мне адвокат и шутливо сказал:

— Сегодня на сцене — вы.

Я не придала значения его шутливому тону. Я понимала, что это его защита от собственной несостоятельности. Он действительно не знал нашего дела, не знал наших отношений со Стасом, не знал наших положений в театре — ничегошеньки не знал. Ему никак нельзя было соглашаться вести мое дело. Легкомыслие посетило и его, и меня. Лучше мне было и вовсе быть без адвоката. Я только поинтересовалась:

— Когда же появится врач «скорой помощи»? И будет ли свидетельствовать Леночка Санаева?

— Врач должен обязательно быть. А Санаева просит дать ей слово с самого начала суда. Даже письмо написала в суд. Вот оно.

Он протянул мне письмо.

— Я могу его взять?

— Нет, пока нет.

Я сказала конвоиру, что мне нужно взять из сумки тетради и ручку. Он открыл дверь камеры, и оттуда дохнуло холодом, даже пар столбом пошел. Адвокат сочувственно посмотрел на меня и сказал:

— Я задержусь здесь до начала заседания. Там нельзя находиться, — он кивнул в сторону камеры. — Заболеть можно.

Я села за стол и стала конспектировать письмо Леночки Санаевой, обращенное к суду.

В нем было написано: «Я знала Стаса с 1976 года. Мы работали на «Ленфильме». Нас познакомила Валя Малявина в буфете «Ленфильма». Позже мы часто встречались, и иногда наша беседа длилась по многу часов. Стас мне рассказывал о себе, о своем детстве, юности, излагал свои жизненные позиции. Он все больше рассказывал о страшном. Однажды он проснулся у тетки или у бабушки — не помню точно, у кого, — и стало ему жутко. Спал он на раскладушке посредине крохотной комнатушки, открыл глаза и увидел у самого своего изголовья тетку со свечой, она шептала молитву, словно над покойником. Стас говорил, что это воспоминание его преследует. Смерть в душе он носил еще задолго до того, как ушел из жизни. Упаднические настроения часто сопровождали Жданько, это могут подтвердить люди, работающие на «Ленфильме»...»

Я остановилась. Не стала дальше конспектировать. Лена писала правду, но чем искреннее была она, тем образ Стаса становился все мрачнее и мрачнее. Я сказала об этом адвокату.

---

[1] «Конь» — так на тюремном жаргоне именуется нелегальное почтовое сообщение между камерами. — *Прим. ред.*

— А вы хотите, чтобы он выглядел, как в обвинительном заключении, — весельчаком? Руководство Театра Вахтангова, некоторые ваши коллеги и прокуратура свидетельствуют, что Стас купался в славе, что вот-вот должен был получить премию имени Ленинского комсомола, что он обожал Театр Вахтангова, был абсолютным трезвенником... Между тем перед носом у судей лежат его дневники, в которых он не скрывает своих душевных мучений и откровено пишет о любви к вам... И у них получается, что вы завидовали его творческим успехам. Вы только подумайте, Валентина, что мотив преступления — неприязненные отношения на почве вашей зависти к его славе. Вы очень точно задавали вопросы Евгению Симонову. Ему ничего не оставалось делать, как отвечать правду. Даже судья сняла вопрос о вашей творческой неудовлетворенности, значит, мотива преступления нет.

— Да. Весь март и апрель мне было очень хорошо. Ему — плохо. Я упустила его.

Конворир открыла дверь «морозильника» и попросила войти в камеру.

Адвокат ушел.

— Я не буду раздевать тебя и делать досмотр. Приведи себя в порядок. Сейчас пойдем в зал, — сказала статная конвоир.

Я как-то беспомощно пролепетала:

— Зеркала нет.

— Ничего. Ты на ощупь. Все хорошо. Выглядишь прилично. Не кисни.

— Я не кисну. Надоело.

В грязных коридорах прямо-таки свалка: битые стекла, рамы, кирпичи, куски штукатурки и прочий хлам.

В зале суда духота. Боже! Сколько зрителей! Ну надо же, какая честь!

Увидела Лину Пырьеву. Она слегка улыбнулась, выпрямилась, как струна, и показала всем своим видом — мол, будь умницей. Красивая она! Молодая совсем! И желтая кожаная куртка ей идет.

А Инна Гулая почему-то красная... Наверное, каких-нибудь таблеток наглоталась. Зачем она приходит? Я же просила ее не приходить.

Судья мне предложила рассказать о дне 13 апреля 1978 года.

— Вы, конечно, помните 13 апреля 1978 года? — спросила она и круглыми глазами как можно ласковее посмотрела на меня.

Я ничего не ответила и стала рассказывать о том, что произошло пять лет назад в тот роковой день.

— Утром этого дня по телевидению шел фильм Сергея Аполлинариевича Герасимова «Тихий Дон». Было известно, что сейчас Герасимов готовится к съемкам фильма «Юность Петра», и Стас попросил меня позвонить ему с тем, чтобы Сергей Аполлинариевич вызвал его попробоваться на роль Меньшикова. Я позвонила. Герасимов обещал встретиться со Стасом, но сказал, что Меньшиков у него есть — Николай Еременко. Стас очень огорчился, но потом подошел к зеркалу, взлохматил волосы, закрутил усы вверх и метнул суровый взгляд на меня, изображая Петра...

— Можно покороче? — перебила меня своим ласковым голосом судья.

— Мне приятно об этом вспоминать... Ну, хорошо, стало быть, короче... Я не буду рассказывать о его недомоганиях и плохих настроениях в связи с закрытием фильма «Ошибки юности», не буду рассказывать о других причинах, из-за которых у него был упадок духа, — вам все эти обстоятельства хорошо известны.

Кто-то крикнул из зала:

— А нам неизвестны!

— Вы, по всей вероятности, были не на всех заседаниях, — ответила я.

— Прекратите разговоры, — судья постучала карандашом по столу.

Боже! Как не хочется им рассказывать! Это трагедия, а на лицах присутствующих — любопытство, ненормальное возбуждение, даже некоторое вдохновение.

Я довольно долго молчала.

— Ну, мы вас слушаем, — по-прежнему ласково обратилась ко мне судья.

Тогда я собралась с силами:

— Везде и всегда я говорила, что произошла трагическая случайность. «Неприязненных отношений», как сказано в обвинительном заключении, у нас со Стасом не было. Напротив, наши отношения были хорошими. Это подтверждают Наташа Варлей, Витя Проскурин, даже свидетель Попков, он же доверенное лицо, которого нет почему-то в зале.

13 апреля мы пошли в «Ленком» на утренний премьерный спектакль «Вор», куда нас пригласил Виктор Проскурин. В этом спектакле Виктор исполнял одну из центральных ролей. Играл он превосходно. У Стаса же в этот период были творческие потери. Закрытие фильма «Ошибки юности» было для него катастрофой, потому что


В.Малявина

Стас уповал на абсолютное признание после этой работы. В Театре имени Вахтангова новых работ у него не ожидалось.

Успех Виктора в спектакле «Вор» Стас воспринял несколько болезненно: «Ведь я тоже смог бы сыграть эту роль хорошо... даже лучше», — говорил Стас после спектакля.

Весь день до самого вечера Стас провел с Виктором у нас дома. Они пили кубинский ром. Виктор находился в приподнятом премьерном настроении, а Стас был взнервлен.

Когда Стас вдруг заговорил о своем переходе из Театра Вахтангова в «Ленком», у Виктора неосторожно вырвалось: «Кому ты там нужен?» Проскурин в своих показаниях подтвердил этот разговор. Реплика Виктора была бедой в этот день для крайне взнервленного Стаса.

Уходя на вечерний спектакль, Виктор оставил Стаса во взвинченном состоянии. Я попросила его пойти со мной в химчистку. Он согласился. На улице был по-прежнему нервен, хотел еще выпить, на что я категорически возразила.

Совершенно случайно нас толкнули подвыпившие молодые люди. Стас громко — на весь Арбат — стал выяснять с ними отношения, оскорблять их. Я попросила его уйти. Он нецензурно выругался. Мне было все это неприятно, и я ушла. Хочу заметить, что эта случайно встреченная нами подвыпившая компания в обвинительном заключении подается как группа поклонников Стаса. Какое бессовестное вранье! И все для того, чтобы показать мою ревность к его успеху. Как и кому такое могло прийти в голову? Человеческая и профессиональная несостоятельность моих обвинителей налицо!

Тут судья сделала мне замечание.

Но я продолжала:

— Этим же вечером Стас и Виктор должны были ехать на съемки в Белоруссию. После спектакля Виктор обещал зайти к нам.

Билеты в Минск были мною куплены заранее, и после ужина я должна была проводить их обоих к поезду. Оставив Стаса на Арбате, я пошла к Смоленскому гастроному. Купила продукты и бутылку «Гурджуани». Вернулась домой. Вскоре пришел Стас, совершенно раздраженный, и всю нервность этого дня обрушил на меня. Между нами произошла ссора, и я совершила непростительную глупость: достала из сумки бутылку «Гурджуани», откупорила ее и стала пить вино. Я не должна была этого делать. Стасу не нравилось мое увлечение вином. После смерти моей доченьки вино меня успокаивало, а потом вошло в привычку. Стаса раздражал этот мой недуг, и я отказалась от вина совсем. Тем более непростительно было играть у него на нервах, пусть он и был несправедлив ко мне в тот вечер.

В общем, я выпила вина и ушла на кухню.

Когда вернулась в комнату, Стас клонился с кресла на ковер, как если бы он нечаянно уснул или сильно опьянел.

Никаких признаков трагедии я не увидела.

Он и прежде, когда был пьян, любил лечь на ковер. И я стала помогать ему лечь удобнее... И тогда я увидела окровавленный нож, который валялся у ножки кресла... и рану.

Сразу же я позвонила в «скорую помощь» и сделала вызов на ножевое ранение. Адрес я назвала правильно. Села на ковер рядом со Стасом. Он два раза сказал: «Пойдем со мной...» Я ответила, что обязательно поеду с ним в больницу. Только потом словам «пойдем со мной» я стала придавать другое, особое, значение. Я просила его не двигаться, боясь, что откроется кровотечение, — крови почти не было...

А «скорая» все не шла и не шла.

Я перезвонила, мне сказали, что машина выехала и чтобы я ее встречала.

Ни во дворе, ни на улице машины не было. Наша улица была в то время с двух сторон загорожена забором: велись какие-то работы. Рядом во дворе в беседке сидели молодые люди. Один из них играл на гитаре и пел. Я спросила их, не видели ли они «скорую помощь». «Нет», — ответили они. Я попросила их поискать ее, так как водитель мог заблудиться, не зная, как подъехать к подъезду. Молодые люди пошли искать «скорую», а я поспешила вернуться к Стасу.

Услышала, как хлопнула входная дверь. Я почувствовала, что это врачи, и крикнула: «Скорее!» Они поспешили. Я спросила, почему они так долго не ехали. «Пересменка была», — ответил врач.

Доктор вошел в комнату, стал осматривать Стаса и сказал: «Ему ничто не могло бы помочь».

Я не сразу поняла доктора, и он еще раз повторил: «Ему ничто не могло бы помочь».

Во мне зазвучали последние слова Стаса: «Пойдем со мной!» и еще раз, повелительно: «Пойдем со мной!»

Я схватила нож, который так и оставался лежать на ковре возле ножки кресла, и попыталась нанести удар себе.

Медсестра звонила по телефону и вскрикнула, доктор оглянулся — он сидел на корточках возле Стаса — и выдернул у меня нож, порезав три пальца правой руки по диагонали. Меня сильно обожгло лезвие ножа, того самого, что был заточен мной в Плотниковом переулке у точильщика накануне трагедии.

Сразу же на правой кисти открылось обильное кровотечение, и доктор сказал, что мне необходимо ехать в больницу, чтобы наложить швы на раненые пальцы. Вскоре приехали сотрудники милиции и прокуратуры. Пришел и Проскурин после спектакля. Он очень испугался и закричал: «Что случилось?!» Я тоже кричала: «Он убил себя...» Потом крикнула, что это я его убила. Потом стала кричать Проскурину: «Это ты, ты его убил...»

Я не снимаю доли нашей виновности и по сей день, потому что я и Витя Проскурин не заметили настроения Стаса, потому что мы упустили Стаса: у Вити было праздничное настроение удачливого премьера, я была занята собой и своими успехами.

Я совершенно уверена в том, что Стас не хотел умереть. Стас хотел себя ранить, чтобы я, вернувшись в комнату, увидела несчастье, чтобы я почувствовала, что он находится на грани самоубийства, чтобы я сострадала ему, чтобы после этого поступка ему все сочувствовали, чтобы ему помогали в театре, в кино — везде.

Думаю, что поводом послужила мною выпитое вино.

Судья спросила меня:

— Жданько сказал вам что-нибудь после того, как вы выпили вино?

— Ни слова он не сказал мне. Это было поразительно. Наступила тягчайшая пауза. Я взяла бутылку с оставшимся вином и вышла, чтобы вылить его в раковину. Я еще раз повторяю: Стас не хотел умереть.

Судья собиралась что-то сказать, но у нее не получилось. Она набирала воздух, а вздохнуть не могла. По всей вероятности, у нее сосуды шалили.

Инициативу перехватила препротивная прокурор:

— Отчего вы никого не позвали на помощь?

— Я сразу же позвонила в «скорую помощь» и вызвала ее на ножевое ранение.

— А соседей почему не позвали? Симонова почему не позвали? Почему не закричали: «На помощь!»? — усердствовала общественный истец.

— Я реагировала так, как я реагировала, а не так, как вы или кто-то другой. Кроме того, я не кликушествовала, потому что была уверена в нормальном исходе, а не в трагическом.

Вдруг судья спросила:

— Вы верующая?

Статная конвоир тихо мне подсказывает:

— Скажи — нет.

Я ответила:

— Да.

Судья чуть помедлила и спросила:

— Когда вы стали верить в Бога?

— С тех пор, как осознала себя.

— А Стас?

— Стас верил в Бога.

Общественный истец возразила:

— Но его мать, Александра Александровна Жданько, отрицала, что он верующий.

— Александра Александровна, наверное, подумала, что так сказать будет лучше, полезнее... Стас был верующий, другое дело, что все мы очень грешны...

О чем-то еще спрашивали, но все это были вопросы глупые, досужие...

Потом мною занялись эксперты, освободив зал от присутствующих.

Я хотела напомнить экспертам, что видела их подписи в нескольких протоколах, где они не исключали саморанение, но мне не дали говорить.

Они рассматривали мою правую руку, что-то замеряли, что-то записывали... от кого-то из них сильно пахло спиртным.

Такая жара! Ужас!

Хорошо еще, что за время мотания моего в суд меня узнал весь конвой и теперь не засовывает в раскаленный от жары железный «стакан». Братва сочувствует мне, мол, долго копаются судьи. И в камере я вижу, что все участливо беспокоятся, почему так долго идет суд.

После окончательного решения суда меня должны перевести в другую камеру, где находятся не обвиняемые, а осужденные, или... отпустить домой... До сих пор я еще чуть надеюсь на то, что все решится правильно. Я вижу, что судья нервничает, потому что у нее нет абсолютных доказательств моей виновности.

В камере влажно, все время хочется пить. За чаем я вдруг вспомнила о странных случаях, происходивших со мной, и стала рассказывать. Девочки замерли. Они любили, когда я рассказывала.

— Дело было на съемках в Риге. Саша Михайлов, Наташа Фатеева и я снимались в телевизионном сериале «Обретешь в бою» у Марка Орлова.

В павильоне стояла дивная декорация — подлинная библиотека в шкафах красного дерева за стеклянными дверцами. Дверцы, конечно, были закрыты на ключики. Хозяин библиотеки, мужчина преклонных лет с красивым и благородным лицом, всегда присутствовал в павильоне. Как-то в перерыве я подошла к книгам и стала рассматривать корешки. Хозяин любезно предложил мне взять интересные для меня книги с собою в отель. Я поблагодарила и взяла несколько томиков. Он открыл другой шкафчик и вынул из него довольно толстый фолиант.

— Это тоже интересная и нужная книга. Можете и ее взять, — сказал он.

Я открыла книгу. Это была «Хиромантия».

Я обещала никому не показывать книги. И вечером того же дня в номере стала изучать свою руку. Что же получилось? А получилось, что в «долине Юпитера» под указательным пальцем левой руки у меня притаился знак тюрьмы. Я удивилась. Улыбнулась.

На следующий день я говорю хозяину библиотеки:

— Это, конечно, все интересно, но у меня в «долине Юпитера» знак тюрьмы. Не правда ли, это странно?

Он попросил меня показать ему левую руку. Я протянула:

— Вот, смотрите...

Он направил лупу старинной работы прямо на знак, потом внимательно посмотрел на меня, закрыл мою ладонь и молча удалился из павильона.

— Ну надо же! — ахнули девочки.

— Давно это было, Валюшк?

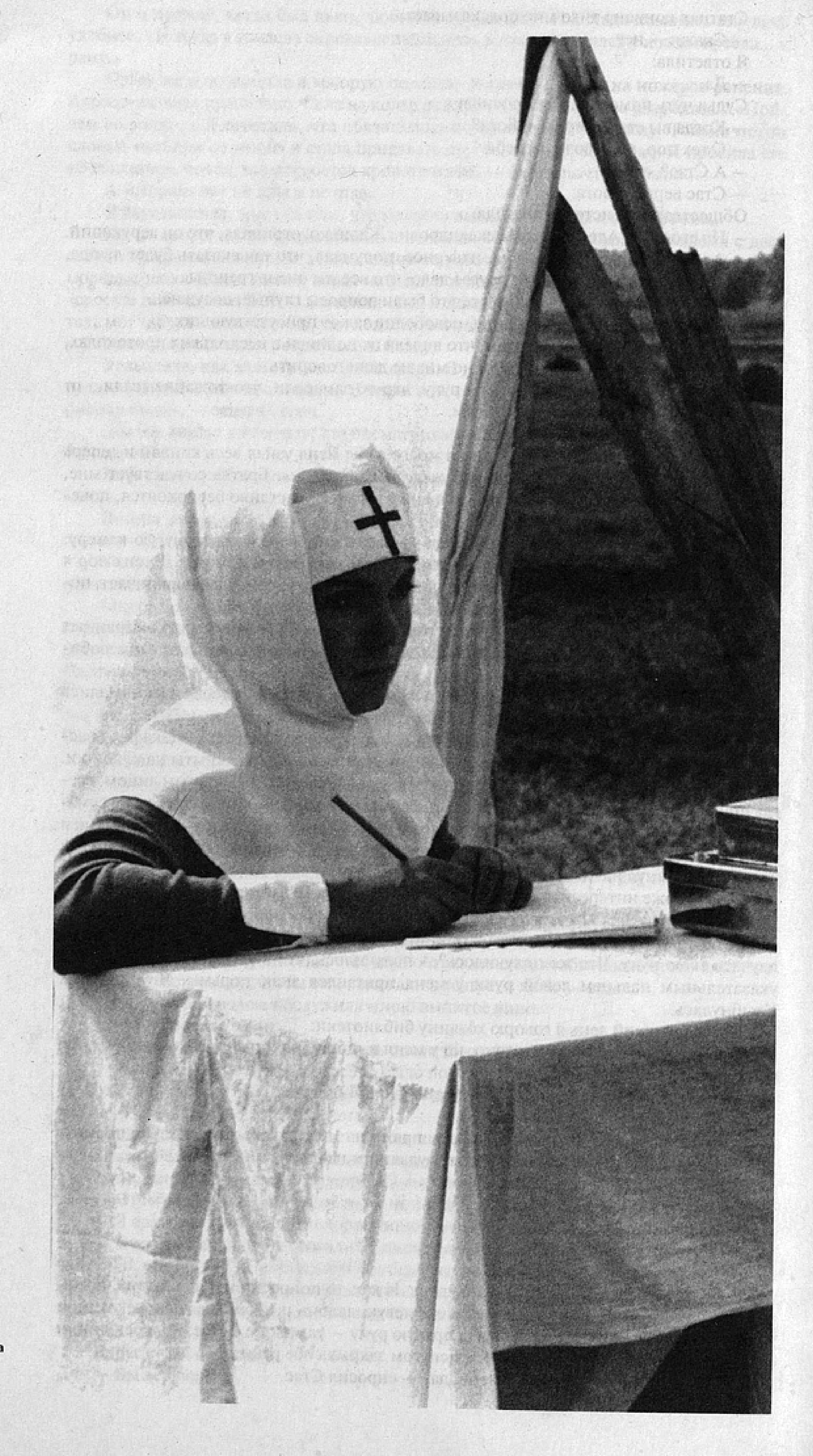
— Давно.

— Ну надо же!..

Я продолжила свой рассказ.

— Стас знал, что я умею смотреть руку. И как-то попросил меня: «Валена, пожалуйста, посмотри мою руку». Я взяла его левую ладонь и обомлела: поперек линии жизни — ровненький шрам, открыла правую руку — там то же самое: поперек линии жизни — ровнехонький шрамик. Я с испугом закрыла обе руки.

— Ты что, Валена? Плохо у меня, да? — спросил Стас.



В.Малявина в фильме «Красная площадь»

— Да, — говорю. — У тебя на линии жизни неестественное препятствие.

— Не смертельное же? — улыбнулся он.

Я ничего не ответила, а спросила:

— Как эти шрамики легли таким образом на линии жизни рук твоих?

Стас посмотрел на свои красивые руки и сказал:

— Они в Новый год получились. После того, как я сжал в руке бокал с вином. Я сжимал его, пока он не треснул. Я почувствовал, что поранился, но ничего никому не сказал, опустил голову на руки, а кровь полилась на скатерть. Леня Ярмольник заметил и вскрикнул... Потом врачи зашили ранки.

Мне стало не по себе от его рассказа.

— Ты гневался на кого-то? — спросила я.

— Нет. Просто было смертельно скучно. Никчемно было. Ждали-ждали Новый год... Ну и что? Он пришел... Ожидание было более значительно, чем сам праздник...

Он заметил мое удрученное состояние и сказал:

— Не переживай особо, Валена! Не переживай.

— Не надо больше никогда так выпендриваться. — Я почти сердилась на него. — Нехороший это знак. Смерть случайная получается.

— Ну и ладно... — успокаивал меня Стас. — А у тебя что нарисовано?

— А у меня вот здесь, видишь, знак тюрьмы.

Он поцеловал мою ладошку и улыбнулся.

— От сумы и от тюрьмы, сама знаешь...

И стал шалить, чтобы рассмешить меня.

— Да... дела, — вздыхали девочки после моего рассказа.

— Там, — колючеглазая показала рукой вверх, — там про нас все заранее знают... Вот так-то...

Нина спросила меня:

— Ты веришь в судьбу?

— Да.

— А что ты думаешь по поводу твоего суда? Сколько дадут?

— Домой пойду.

Мне стало вдруг так беззаботно, так все равно, так легко, что я, смеясь, сказала:

— Чему быть, того не миновать.

А про себя подумала, что это, наверное, организм защищается, поэтому и стало беззаботно.

И снова суд.

Смилостивились, дали слово Лене Санаевой.

Какое у нее славное, открытое лицо! Я не успевала записывать за нею, потому что мне нравилось слушать ее — у нее очень хорошая речь. Мне было приятно слушать ее слова обо мне, Лена подробно говорила о том, что в течение пяти лет после гибели Стаса я не обращалась к адвокатам, уверенная в их ненадобности, а между тем дело, которое на глазах распухло от россказней знакомых и незнакомых лиц, должно было бы быть предварительно изучено адвокатом. Тогда, возможно, не понадобилось бы стольких судебных заседаний, одно другого глупее и нелепее, и скорее всего — не случился бы суд.

И я — в который раз — вспомнила Риту из музея Театра Вахтангова с ее загадочной фразой «Тебе бы адвоката взять хорошего» и мой ответ «Зачем?». И вокруг тихо... снег бесшумно падал в арбатских вечерних синьковых переулках. Я не предполагала, что такое безобразие может состояться. Я всегда верила в справедливость. Я и сейчас в нее верю.

У итальянцев есть хорошая поговорка: «Время — честный человек».

Справедливости ежесекундной не бывает. Справедливость наступает потом. И навсегда.

Я была спокойна, с интересом слушая Санаеву Лену. Леночка говорила, что после общения со Стасом — меня-то она знала давно — у нее сложилось впечатление, что мы по-разному относимся и к жизни, и к искусству. Лене казалось, что Стас хотел немедленной славы, а обо мне она сказала иное:

— Валентина вообще не думает на эту тему. Она состоялась как актриса, будучи студенткой третьего курса театрального института. Валентина играла несколько главных ролей в Театре имени Ленинского комсомола, которым руководил Анатолий Эфрос, а на четвертом курсе была приглашена в труппу Театра имени Вахтангова самим Рубеном Симоновым и сразу же стала много и интересно работать. В кино начала сниматься на первом курсе театрального института. И у кого? У Андрея Тарковского! Валентина в каждом сезоне имела новые работы и в театре, и в кино.

У Стаса же вы знаете, как складывались дела. Неудача на первом курсе Школы-студии МХАТ, когда его выгнали из института, на него очень подействовала. У него появился комплекс неполноценности. Он засуетился. Потом, когда стал артистом, он маялся от бедности и вынужден был работать дворником.

Мне вспомнилось, как рано утром я вышла из дому на нашу улицу Вахтангова, чтобы поймать такси: я улетала на съемки. Машин на улице не оказалось, а до Арбата было не так просто добежать — в руках у меня была тяжелая сумка. Вижу, у театрального училища парень в тулупе деревянной лопатищей снег убирает. Кричу ему:

— Молодой человек, можно вас на минуточку!

Молчание.

Я еще громче крикнула. Опять никакого ответа. Потом он куда-то трусцой побежал... Так и запомнила его красивую фигуру и огромную лопату в руках.

Потом Стас мне признался:

— Сбежал я тогда, Валена, потому что не хотел, чтобы ты узнала, что я в дворниках служу.

Между тем Лена говорила:

— У Валентины замечательные родственники, — она оглянулась на Танюшку и Сережу, сидящих в зале. — Стас любил бывать у Анастасии Алексеевны, Валиной мамы, рассказывал о ней как о человеке большой душевной чистоты, и с Александром Николаевичем, отцом Вали, подружился. О своих родителях Стас мне тоже много рассказывал. Его очень расстраивало, что у его матери было столько мужей, и ни с одним она не уживалась. Отец ушел от них, когда Стасу было годика три, кажется...

Слушая Лену, я, конечно, не могла не вспомнить наше житье-бытье у метро «Аэропорт», на улице Черняховского в доме № 2. Мы жили по соседству — Нора Тадэ, Лена Санаева и мы с мужем, Павлом Арсеновым. Нора с мужем Иваном Уфимцевым, известным мультипликатором, и их очаровательная дочурка Катюша жили совсем рядом, дверь в дверь. А Лена — выше. Многое хочется вспомнить о нашей безмятежной тогда жизни, и я вспомню. Впрочем, свои трудности тоже были, но мы были веселы и любили друг друга.

В перерыве подошел адвокат и предупредил:

— Сейчас будет свидетельствовать врач «скорой помощи» Поташников.

— Как хорошо! — обрадовалась я.

— Вы в нем уверены?

— Да, он пока единственный объективный свидетель. И потом я хорошо помню его лицо. Оно показалось мне симпатичным.

Судья и заседатели ушли из зала, а прокурор и общественный истец остались. Истец достала из сумки бутерброд с колбасой и стала жевать... а мне есть хочется. Неужели не понимает? А может быть, нарочно лопает с таким аппетитом?

Прокурор и общественный истец шушукаются между собой и поглядывают на меня.

— Почему прокурор все время глазки щурит? Плохо видит? Или воображает? — спросила я у адвоката.

— Воображает, — серьезно ответил адвокат, чем рассмешил меня.

Истец и прокурор удивленно застыли, глядя на меня.

Адвокат тихо мне сообщил:

— Прокурор собирается сегодня речь держать.

— Пусть держит.

— Пожалуйста, не волнуйтесь, — успокаивал меня адвокат.

— Я не волнуюсь. Правда-правда. Меня не волнует этот дурной спектакль. Прокурор в этом спектакле исполняет роль злодейки. Ей бы надо играть эту роль мягче, потому что и внешне, и внутренне она — само зло. Уверена, что она репетировала свою речь вслух и громко.

Мне стало очень смешно, когда я представила себе, как прокурор дома во весь голос репетирует обвинительную речь.

Я опять засмеялась. На этот раз совсем громко. Нет, я не нарочно смеялась, я не злила их, просто так получалось.

Прокурор и общественный истец снова внимательно посмотрели на меня.

Стараясь пронзить меня взглядом, прокурор совсем сощурила глазки и собрала ротик в ниточку.

— Прокурор замужем? — спросила я у адвоката.

— Непохоже.

Вернулась судья и привела за собой свиту — заседателей. Наконец, вызвали свидетельствовать Поташникова — врача «скорой». Он не спеша вошел в зал, посмотрел

на меня и поклонился. У него ясный взгляд. Доктор внимательно выслушал вопрос и стал рассказывать, как все было, хотя оговорился, что с тех пор уже прошло пять лет и, возможно, что-то и ушло из памяти.

— Впрочем, главное не забылось, — добавил он.

И начал свой рассказ.

— Вызов был на ножевое ранение, но у нас была пересменка, а фельдшер одна не имела права выехать на такой вызов. Когда пересменка закончилась, раздался повторный вызов, и мы поехали.

Адрес я хорошо знал, потому что часто бывал на выездах у жильцов этого дома — актеров Театра Вахтангова. Но подъехать к дому мы долго не могли из-за ремонта улицы. Она была загорожена с обеих сторон. Когда все-таки подъехали и стали подниматься по лестнице, нас встретила Малявина, она спросила, почему мы так долго не приезжали. Я ей сказал о пересменке и о том, что долго искали подъезд к дому.

Я вошел и увидел Жданько. Он лежал по диагонали комнаты и был мертв. Я сказал об этом Малявиной, но она как будто не услышала меня, она сказала: «Помогите же ему!» Осматривая Жданько, я трижды повторил, что он скончался. Услышав крик фельдшера, я обернулся и увидел нож в руке Малявиной, резко выхватил его и порезал ей руку. Началось обильное кровотечение. До этого ни на ее лице, ни на руках, ни на вещах в комнате крови я не видел. У Жданько было внутреннее кровотечение, поэтому на его одежде было незначительное количество крови.

Приехали милиция и работники прокуратуры. Я предложил Малявиной ехать в Склифосовского, потому что ей была необходима помощь, ей надо было срочно наложить швы на раны на пальцах правой руки. Порезы были глубокие, потому что нож был остро заточен.

Приехал Проскурин. Он и Малявина плакали, громко кричали. Я чувствовал, что они очень переживают.

Судья задала вопрос доктору:

— В машине по пути в Склифосовского вы спрашивали у Малявиной, что произошло?

— Нет, не спрашивал. Она была в состоянии аффекта, не плакала.

Прокурор спросила:

— Она была спокойна?

— Она казалась спокойной, но это и есть аффект, — пояснил доктор.

Прокурор продолжила свой допрос.

— Вы задержались. Точный ли адрес дала вам Малявина?

— Да, точный. Его нам сообщила диспетчерская. И дом по этому адресу я хорошо знал, — повторил доктор.

Адвокат попросил:

— Еще раз, пожалуйста, ответьте: когда вы увидели кровь на руке у Малявиной?

— Тогда, когда я выхватил у нее нож, которым она хотела себя ударить.

Мне подумалось: «По лицу можно определить человека. К счастью, я не ошиблась в докторе Поташникове».

Я видела, что прокурор зла, очень зла. Не будет она сегодня держать слово.

Так и получилось.

На следующих заседаниях выступали незнакомые люди. Их монологи, лишенные правды и логики, превращались в плохо исполненные концертные номера.

Я несколько раз делала заявление о замене состава суда. Но мои судьи делали вид, что никаких заявлений от меня не было. И продолжали свое безобразие.

И вот судья предоставляет слово прокурору.

Та торжественно поднялась и высокомерно смерила меня взглядом. Я опять представила, как она репетировала свою речь дома. «Не получится у нее слово», — подумалось мне.

Прокурор начала очень громко. Связки были не разогреты для такого сильного звука, и она закашлялась. Не извиняясь, снова попыталась говорить, но съехала чуть ли не не фальцет и опять закашлялась.

Я неотрывно смотрела на нее, а она никак не могла начать.

Было такое впечатление, будто прокурор находится под моим гипнозом. Мне стало неприятно, даже противно стало, что мое сознание и мои нервы так подключены к этому злобному существу.

Я вздохнула и отвернулась.

Прокурор начала обвинять меня.

С каждым упреком в мой адрес она распалялась и все больше вдохновлялась. В результате я получилась исчадием ада.



Делегация советских кинематографистов на Цейлоне: Л.Алешникова, А.Зархи, В.Малявина, А.Тарковский

Тогда перейдя на самый звонкий голосовой регистр, прокурор четко, как командующий военным парадом, почти прокричала:

— Прошу признать Малявину виновной по статье 103 УК РСФСР (умышленное убийство. — *В.М.*) и назначить наказание сроком... — прокурор выдержала паузу, — сроком на десять лет лишения свободы.

Десять лет — это высшая мера наказания по этой статье.

Объявили перерыв на сорок минут, но из зала никто не уходил, пока меня не увели.

Конвой притих. Предложили водички. Камеру не открывали.

— Сейчас адвокат придет. Посиди здесь.

Молча сидим, ждем адвоката. Он, естественно, заступался за меня. В конце неуверенно сказал:

— Я хочу верить в гуманность нашего суда и надеюсь, что суд оправдает Валентину Малявину. Я прошу суд об этом, — искренне и тихо добавил он.

Снова объявили перерыв на десять минут.

Адвокат, не скрывая своего плохого настроения, подошел ко мне и сказал:

— Сейчас вам будет предоставлено последнее слово.

— Но я не готова к нему. Вам надо было заранее предупредить меня.

— Я ничего не знал о сценарии сегодняшнего судебного заседания. Думаю, что с их стороны все это продумано. Помните только об одном: у них нет ни одного доказательства вашей виновности.

Я сказала:

— Они совершают преступление на глазах у всех. Как же они будут теперь жить?

Адвокат как-то странно посмотрел на меня. По всей вероятности, он удивлялся моему спокойствию. Но это самозащита организма, а не спокойствие. И я благодарю Бога, что Он в нестерпимо трудные моменты посылает мне такое самочувствие.

Адвокат пошел на свое место и сел спиной ко мне.

Прокурор же была визави. Теперь она, не отрываясь, смотрела на меня. Я тоже стала смотреть на нее. Она не отводит взгляд, и я не отвожу, словно мы играем в игру «кто кого переглядит». Она несчастнее, чем я. Она несчастнее меня даже сейчас. И это уже до конца дней ее.

Кончился перерыв.

Хорошо, я буду говорить свое последнее слово перед бездарными и зависимыми судьями моими.

Начала с того, что я совершенно убеждена в том, что весь состав суда, в том числе и прокурор, не сомневаются в моей невиновности.

Прокурор нагло хмыкнула и заставила всех обратить на себя внимание.

После паузы я сказала, что суд на протяжении всех заседаний вел непродуктивные допросы так называемых свидетелей.

— В нашей трагедии никаких свидетелей не было. Единственный объективный свидетель — врач «скорой помощи», который подробно и правдиво рассказал, что было со мною и вокруг меня после его приезда.

Суд же опирался на обвинительное заключение, где причиной трагедии объявлена моя якобы творческая неудовлетворенность и зависть к успехам Стаса. В обвинении сказано еще сильнее: что я завидовала славе Стаса. Сочинители обвинения сделали Стаса лауреатом премии имени Ленинского комсомола, чего не было на самом деле. Мотивировки обвиняющей стороны в процессе суда не подтвердились. Обвинение рассыпалось.

Теперь об экспертизах. Экспертиза, сделанная в первый год следствия, говорит о самоповреждении. Эта экспертиза подписана специалистами, которые находятся в суде. Далее. Спустя несколько лет, в настоящий момент, эксперты также не исключают самоповреждения. Только теперь они заявляют, что я поранила пальцы после нанесения удара Стасу. Но доктор «скорой помощи» ясно и подробно рассказал, что поранил мне руку он, когда выхватил нож, и что до этого момента ни на моих руках, ни на моей одежде крови вообще не было. Следовательно, последнее заключение экспертов несостоятельно. Я несколько раз, устно и письменно, просила о повторе экспертизы, но суд почему-то отказал мне.

Я обвинила суд в том, что он пользовался не фактами, а слухами и пересудами о моей жизни.

— Но мне надо сохранить себя, — заявила я. — Сохранить, насмотря на катастрофическую перемену в моей жизни. Я уверена в своем будущем. И Стас всегда со мной.

Все. Заседание было окончено.

Машина уже пришла, и меня ждали, чтобы поехать в Бутырку. Конвоир разрешил мне сесть рядом с собой, тем более что боксик был кем-то занят. Ребята из «обезьянника» вежливо мне сказали:

— Добрый вечер.

Я тоже поздоровалась с ними и ответила:

— Пусть он будет добрым, несмотря на все.

— Эх-хе-хе! — раздалось в глубине машины.

Братва поглядывала на меня, ни о чем не спрашивая. Они, конечно, знали, что прокурор запросила для меня десять лет.

Конвоир прикрыл глаза и тоже молчал. Так и ехали. Молча. Только рыженький «наркошка» спросил:

— Валентина, а когда приговор?

— Не знаю.

Приехали в Бутырку. Что делать — говорить девочкам по камере, что прокурор запросила десятку и что я уже произнесла «последнее слово», или не говорить? Нет, не буду говорить. Для них это событие. Всю ночь будут обсуждать, а я не знаю, ехать мне завтра на приговор или судьи сделают паузу.

Дежурила Валя, которая Казачка.

По ее лицу я увидела, что она все знает. Спрашивает меня:

— Кота хочешь в камеру?

— Я буду плакать, когда вы его заберете обратно. Нервы мои нынче расстроены.

— Понимаю, — кивнула головой дежурная.

— Вы знаете, сколько лет мне запросила прокурор? — поинтересовалась я.

— Многие знают.

— Я не хочу, чтобы в камере знали.

— Ну и правильно, — Казачка открыла мне дверь камеры.

— Ну? — спросили девочки.

Я пожала плечами и спросила:

— А какой сегодня день?

Никто не знал.

А не все ли равно? Пусть мне отныне всё будет все равно. Да не тут-то было. Нервы совсем разыгрались. Заснуть не могла.

Денёв поднялась ко мне и просит:

— Расскажи что-нибудь.

— Устала я, очень устала.

Денёв слезла на свою шконку, а я стала вспоминать о том, как я была счастлива.

И вспомнила я об Андрее Тарковском. Подробно вспомнила...[2]

Утром меня не вызвали, значит, можно валяться на шконке, читать, болтать, гулять во дворике и пить чай.

— Сегодня суббота! — весело объявляю девочкам.

[2] См. воспоминания Валентины Малявиной о А.А.Тарковском «Мы счастливы! Ты знаешь об этом?», опубликованные в «Искусстве кино», 1994, № 8. — *Прим. ред.*

И вдруг запела:

— «А нам все равно...»

Девочки оживились. Рая-Мальчик стала смешно подпевать.

«Бойся бояться», — любил говорить Стас. Действительно, чего бояться? Кого? Их? Но они словно марионетки.

А еще Стас меня учил:

— Валена, вот ты упала в прорубь...

— Не хочу.

— Я к примеру говорю.

— Нет, не хочу.

— И все-таки послушай... Тебя река несет по течению, вниз... Вот-вот тебя не будет... Но ты знай, Валена, что между водой и льдом есть узенькая прослойка воздуха. Она-то тебя и спасет. Только не паникуй. Спасение-то есть!

К чему он мне рассказывал об этом солнечным весенним днем апреля 1978 года?

Значит, оставил он мне два завещания: не бояться и помнить о той прослойке воздуха подо льдом, которая может спасти.

Спасибо, Стас!

На следующий день тоже не вызвали.

27 июля 1983 года в шесть утра окликнули из «кормушки»:

— Малявина! С вещами!

Девочки не спали. Нина заботливо помогала мне.

Я ей тихо говорю:

— Нина, я не сказала, но прокурор запросила мне десять лет.

— Я знала.

Я подумала, что Нине об этом сказала, наверное, начальница.

— Нина, я уже не вернусь в камеру. Ты скажи девочкам, что я желаю им всего наилучшего.

— Хорошо, но все-таки попрощайся сама.

— Девочки! Сегодня мне будут читать приговор. Я прощаюсь с вами.

А у самой чуть ли не слезы.

Денёв поцеловала меня и уткнулась в подушку.

Рая-Мальчик все повторяла:

— Как же так, Валюшка, ты больше не придешь к нам? Как же так?

Колючеглазая Валя старалась быть спокойной.

— Ну, с Богом! Не переживай особо. Ну их...

И я ушла.

Не понимаю, почему слезы наворачиваются. Странно как! И там, наверху, в камере «тяжеловесов», тоже наворачивались, когда прощалась со всеми. Странно...

Сегодня в зал заседания суда позвали быстро.

Лина Пырьева смотрит на меня и, как всегда, подбадривает и выражением лица, и осанкой.

А где же Танюшка и Сережа?

А... вон они! Вижу!

Инна Гулая сбоку сидит, совсем рядом.

И много-много народу... Подумалось, что когда-то, в старые времена, так сходились на казнь толпы людей. Зачем? Почему?..

Провозгласили: «Суд идет!»

Все встали.

Я встретилась взглядом с Инной Гулая и улыбнулась ей. Она от неожиданности стала пунцовой и тоже криво улыбнулась.

Оказывается, приговор надо слушать стоя. А если он длинный?

Так и получилось. Чтение приговора было длинным-предлинным. Все устали и с нетерпением ждали результата: сколько дадут лет? Сколько — вот что интересовало всех без исключения.

Надо сказать, что текст приговора выгодно отличался от обвинительного заключения. Судья, конечно, профессионал в своем деле.

Под ее лихим пером комната наша вся оказалась в крови. Море крови. А между тем доктор «скорой помощи» четко сказал, что у Стаса было внутреннее кровотечение и что он вообще не видел крови до того, как выхватил из моих рук нож и порезал мне пальцы. А у судьи в приговоре получается, что мы просто плавали в крови.

Получается, что я нарочно не звала никого на помощь. О том, что я вызвала «скорую» на ножевое ранение, вообще не говорится, и что «скорая» задержалась из-за пересменки — тоже ни слова... И так далее и так далее... Страшный документ получился.

Если бы все это было не со мной, я подумала бы, что подсудимая — настоящая злодейка.

Мне все надоело, и я стала рассматривать судью, прокурора, истицу, зал... И вдруг четко представила, что это, в общем-то, сборище скелетов. Да-да, именно скелетов. Есть замечательный фильм с Питером О'Тулом, «Правящий класс» называется, и там подобное приходит в голову герою и тоже в зале суда. Я неожиданно вспомнила этот фильм и увидела в зале такую же картину. Посмотрела на Инну Гулая, она на меня... и стало мне отчего-то очень страшно... Вокруг одни скелеты... Ужасно. Но что я могу сделать, если картинка залезла ко мне в голову и не хочет уходить!

Стала вспоминать Стаса... Он был живой среди этого мрака... Не знаю, каким чувством, но я ощущала, что он здесь, рядом. Просто его не видно...

Между тем судья заканчивает читку бесконечно длинного своего произведения и оповещает, что прокурор, дескать, просила десять лет, а суд, посоветовавшись, лишает Малявину свободы сроком на девять лет.

Мне подумалось: «9 — мое любимое число. Надо же! Сегодня 27 июля, и если сложить цифры 2 и 7, получится тоже 9. Ну надо же!»

Лицо судьи пылает. В глазах безумные огоньки прыгают. Ощущение, что вот-вот она хлопнется в обморок. Странно, но я отчего-то жалею ее.

Узнала от адвоката, что судья отправила на доработку обвинительное заключение, сочиненное прокуратурой Ленинского района. Если теперешнее никуда не годное, какое же было предыдущее? Вот почему я так долго сидела в Бутырке без обвинения. Оказывается, его пересочиняли.

А разве законно пребывать в предварительном заключении столь долгое время? Не знаю. Очень плохо, что мы не знаем ни законов, ни прав своих.

Судья вглядывается в меня, но словно не видит и через паузу тихо спрашивает:

— Вам все понятно в приговоре?

Все взоры устремились на меня. Ждут чего-то... Истерики или какого-нибудь недостойного зрелища ждут... А у меня есть заветные слова Стаса: «Бойся бояться», и я тихо и спокойно отвечаю:

— Да.

Шепот в зале...

Судья вкрадчиво спрашивает опять:

— Вам понятен приговор?

— Да, понятен, — говорю ровно, спокойно.

И думаю: «Нет, не дождетесь вы моей истерики. Есть на свете, дорогие мои, чувство собственного достоинства».

Танюшка выглядывает из-за чьей-то спины, держится, слава Богу. Сережа старается улыбнуться мне. А Лина Пырьева — как струна, поднимает взор поверх всех: держись, мол, — показывает мне, — держись!

Я помахала рукой Тане, и Сереже, и Лионелле, и всем добрым людям, а их было много в зале. Недобрые же недовольно гудели.

Судья неотрывно смотрела на меня, потом неловко, почему-то два раза, повернулась вокруг стула и поспешно ушла.

За нею выкатились прокурор и общественный истец. Меня увели вниз. Разрешили не входить в камеру. Принесли крепкий, сладкий чай. Спасибо солдатикам!

Телефон беспрерывно звонит. Конвой отвечает: «Девять лет». Я спросила:

— Почему так много звонков и все спрашивают обо мне?

— Это наши ребята из других судов. Весь конвой о тебе беспокоится.

Я вздохнула, да так глубоко, что самой смешно стало. Говорю ребятам:

— В театре так обычно вздыхают, когда драму играют. Я думала, артисты наигрывают, ан нет...

И снова вздохнула.

— Скорее бы машина пришла, — говорю.

— Она уже пришла.

—Так пойдемте же, пойдемте отсюда скорее!

Около машины совсем старенькая бабушка сунула мне в руки батон белого хлеба. Я ее очень благодарила, а она все крестила меня.

Хлеб отдала братве.

И мы поехали.

Вдруг машина остановилась, конвоир соскочил вниз, дверцу не прикрыл.

Мы остановились в каком-то переулке. Тополя высоченные шелестят, ветерок дует... Хорошо-то как — *там!*



В.Малявина в фильме «Туннель»

Через какое-то время конвоир прыгнул в машину, подошел к решетке, за которой сидели мужчины, и сказал парню спортивного телосложения:

— Порядок!

И снова соскочил вниз.

Через некоторое время парень спортивного типа протягивает мне через решетку бутерброд с колбасой и бумажный стаканчик, вернее, два — один в одном.

— Осторожнее, не пролей!

Я взяла стаканчик, а в нем коньяк доверху.

Я не умею пить залпом, а тут постаралась. Закусила вкусным бутербродом. И так тепло стало!

А парень спрашивает:

— Еще?

— Погоди, — говорю.

Напротив спортивного парня сидел дед, он поинтересовался:

— Ну? Сколько они тебе лет подарили?

— Девять.

Помолчал дед, покряхтел, а потом говорит:

— Ничего, Валюшка, девять Пасх кряду!

Сказал весело и просто.

Я засмеялась. И братва подхватила.

Парень спортивного типа легонько свистнул. Конвоир вскочил в машину, и мы поехали к себе, в Бутырку.

Я молоденькому конвоиру говорю:

— Как ты думаешь, встречать девять Пасх — это долго?

— Долго, — говорит.

— А если кряду?

— Как это?

— А вот так: девять Пасх кряду — вот и весь срок!

— А-а-а! — обрадованно протянул солдатик.

И правда. Ничего оно, если кряду!

Что там дальше-то? А?

От редакции. На этом завершается первая книга «Услышь меня, чистый сердцем!» Валентины Малявиной. Продолжение воспоминаний мы планируем публиковать по мере готовности новых глав.

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 2

В 1961 году я прилетел в Лос-Анджелес на похороны Золи. Он умер неожиданно (для всех, кроме самого себя, поскольку уже не один год предрекал скорую собственную кончину), так что семью пришлось собирать впопыхах. Я со страхом ждал прибытия отца. Смерть Алекса в 1956 году разрушила его мир. И так склонный к мрачному настроению, он все больше и больше погружался в состояние депрессии, будто не мог простить себе, что живет после смерти Алекса. Ему всегда нравилось изображать из себя старика. Теперь же он действительно состарился. Он двигался по-стариковски, глухота стала настоящей и доставляла ему немалые мучения. Это уже не был трюк для того, чтобы избежать ответов на неприятные вопросы. У него сильно испортилось зрение.

Мы прошли в ресторан отеля. Вскоре отцу позвонили. Он молча слушал, потом недовольно проворчал:

— Завтра с утра.

— Кто звонил? — спросил я.

— Раввин.

— Какой раввин?

— Золи хотел, чтобы на похоронах был раввин.

— Но Золи же не был евреем.

— Он думал, что был.

Я задумался. Братья Корда никогда не разговаривали о религии, детей воспитывали как англиканцев в английской традиции, но сами этим не интересовались. Они всегда говорили о себе, что они венгры, и это было достаточно экзотично, чтобы предупредить дальнейшие расспросы. Отец никогда не говорил о своем происхождении ни со мной, ни с моими сводными братьями. Золи же после смерти Алекса, напротив, специально рассказал обо всем своим детям. Алекс напустил такого туману вокруг своего происхождения, что некоторые считали его либо венгерским аристократом, либо вообще не венгром.

От Пиккадилли далеко до венгерских равнин. В небольшом торговом городке Туркев в 90 милях к востоку от Будапешта нет никакой статуи в память выдающейся, хоть и недолговечной, династии — правда, недавно там был открыт музей, где собраны картины и рисунки Винсента. Проблема не в безразличии и даже не в политике, а в том, что настоящая фамилия братьев вовсе не Корда, а Келлнер.

Хенрик Келлнер, их отец, был солдатом, сержантом гусарского полка. Выйдя в отставку, он работал управляющим поместьем. То, что он был евреем, не подлежит сомнению. Рождение детей записано в еврейской книге регистрации в Туркеве, Алекс ходил там в еврейскую школу.

Судя по всему, главой семьи был не мягкосердечный Хенрик, а его жена Эрнестина Виец Келлнер. Сыновья на всю жизнь запомнили ее силу, мужество, любовь, они вечно отмечали, как сильно в сравнении с ней проигрывают их жены. Хотя Алекс ходил в школу в Туркеве, родился и жил он в маленькой деревушке Пуштатурпашту в самом сердце венгерской равнины Кунзаг.

Евреи поселились в Венгрии почти так же давно, как и мадьяры, но отношения между ними никогда не были хорошими. Имена всегда составляли для евреев проблему. В старину они именовались длинно и неуклюже, вроде Исаак бен Леви (Исаак сын Леви). Позже австро-венгерское правительство создало комиссию с целью дать всем евреям фамилии. Поскольку в австро-венгерской бюрократии перевешивала австрийская часть, то и фамилии евреям давали немецкие. Однако с пробуждением венгерского национализма евреи вновь почувствовали необходимость либо совсем сменить фамилии на венгерские, либо переделать их на венгерский лад. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Алекс решил изменить фамилию Келлнер на Корда и что семья с такой готовностью последовала его примеру.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 7.

Так или иначе, Келлнеры были евреями и не трудились скрывать это.

Когда 16 сентября 1893 года родился Алекс, отец послал гонца в Туркеве, чтобы зарегистрировать рождение Келлнера Шандора: такое имя он выбрал для сына. Когда об этом узнала Эрнестина, она пришла в ярость. Она хотела назвать мальчика Ласло. В итоге в книге регистрации появилась запись о том, что родился Келлнер Шандор Ласло. Эрнестина упорно называла его Ласло, и почти вся семья и друзья в детстве называли его уменьшительным именем Лацикам. Алекс же всегда предпочитал имя, данное ему отцом.

В 1906 году, когда Алексу было всего тринадцать, умер Хенрик. Дети лишились отца. Вся семья осталась без гроша.

По поводу того, насколько хорошо учился Алекс, мнения расходятся. Сам он говорил, что не был ни гением, ни тупицей. Некоторые же исследователи отзываются о нем, как об «очень талантливом человеке с феноменальной памятью». По некоторым утверждениям в юности Алекс увлекался спортом, но это представляется маловероятным. Во-первых, в результате того, что воспалившийся глаз плохо лечили, он у Алекса практически ослеп, и всю оставшуюся жизнь ему пришлось носить очень сильные очки. Да и вообще трудно себе представить Алекса заядлым спортсменом. Помню, как многие годы спустя жарким днем на средиземноморском побережье, наблюдая, как все с радостью бросаются в воду, Алекс воскликнул: «Такая жара! Нужно обязательно окунуться. Я возвращаюсь в отель принять холодную ванну».

Даже в детстве Алекс ощущал свое великое предназначение, был не по-детски серьезен. Потом он нередко жаловался, что у него не было настоящего детства. Возможно, этим и объясняется его глубокая дружба с такими людьми, как Черчилль, Брэкен, Уэллс и Бивербрук, которые, как и он, слишком рано повзрослели. Кино заменяло Алексу игры, в которые он не доиграл в детстве, точно так же, как Черчиллю их заменила политика.

Алекс читал с ненасытной жадностью, поглощая все книги, которые были доступны в Туркеве. Больше всего он любил романы Жюля Верна. Но мечтал он не о том, чтобы самому пережить все приключения героев, а о том, чтобы воссоздать их. Он читал и читал и запоминал все прочитанное. Его интересовала история, биографии великих людей, но особенно ему нравились приключенческие романы. Он мечтал о горах, джунглях, океанском побережье, великих реках и озерах. И когда к концу жизни он выстроил для себя большую океанскую яхту, это стало воплощением его детской мечты.

На закате Алекс любил вместе с Золи добираться до края деревни, туда, где дорога уходила на Будапешт, а дальше — в Вену. Там, на западе, за полями находился чудесный, великолепный мир — Рим, Берлин, Париж, Атлантика, Америка. На востоке не было ничего, кроме равнин, ферм, крестьян. Алекс всегда ходил на западную, а не на восточную окраину деревни.

После смерти Хенрика Келлнера нужно было освободить дом, который предоставлялся для жилья управляющему имением. Семья перебралась к отцу Хенрика Каройю. Братья запомнили главным образом то, как дедушка их бил.

Алекс твердо решил убежать от своего деда и вообще из этого захолустья. Он убедил мать отпустить его в Будапешт к своим двоюродным братьям. Прихватив с собой деньги на билет, которые она ему дала, он уехал и больше уже никогда не возвращался. Прибытие Алекса в Будапешт — первый миф, созданный братьями Корда о самих себе. Страшно ли было Алексу? Если да, то он никогда об этом не рассказывал.

Известно, что много времени он проводил в кафе, где можно было часами сидеть за чашкой кофе, читать газеты и наблюдать за теми, кто их писал. Алекс говорил, что кафе стали его университетом. В этой атмосфере он быстро взрослел. Он познакомился с политикой, с журналистикой, возможно, даже увидел первый фильм, показанный на старой скатерти. Еще оставаясь учеником, Алекс уже подрабатывал репетиторством. В 1909 году вся семья перебралась в Будапешт. Миссис Келлнер устроилась работать в школе-интернате.

В коммерческой школе, где учился Алекс, его заметил Оскар Фабер, в прошлом католический священник, теперь же преподаватель и христианский социалист. Он нашел для Алекса работу в газете «Независимая Венгрия» (Fuggetlen Magyarorszag) и убедил издателей опубликовать некоторые из его статей и заметок. Поскольку в школе не поощрялась публикация студенческих работ, Алекс писал под псевдонимом Surem Corda («возрадуйтесь сердцем». — *Лат.*), который

взял, возможно, в знак признательности к Фаберу — ведь это строка из католической мессы. Поскольку для Алекса репортерская работа оказалась важнее учебы, то нет ничего удивительного в том, что псевдоним скоро занял место настоящей фамилии. Но в фамилии Corda было что-то не совсем венгерское, так что Алекс взял первую букву своей настоящей фамилии Kellner и подставил ее вместо «С». В 1909 году он впервые подписал свою заметку Korda Sandor — Шандор Корда. Потом его забавляло, когда кто-нибудь набивался к нему в родственники, указывая на то, что тоже происходит от одной из ветвей семейства Корда.

Если братья не любили распространяться по поводу смены фамилии, то никогда не скрывали, сколь бедно жила семья. Винсент и Золи даже считали, что быть бедным лучше. Алекс не разделял страсти к бедности, может быть, из-за того, что в свое время больше всего страдал от нее. Очевидцы рассказывают, что в те годы вид у него был постоянно голодный. Да он и на самом деле был постоянно голоден. И хотя мать по утрам совала ему в карман кусок хлеба, он нередко делился им с братьями. Алекс однажды сказал мне, что ненавидит горбушки, потому что в юности ему слишком часто приходилось довольствоваться ими, поскольку середку он оставлял Золи и Винсенту. Когда я сказал, что мне-то как раз больше нравится горбушка, он пожал плечами и ответил: «Это оттого, что у тебя всегда был выбор».

О кино он начал писать скорее всего потому, что больше никому в «Независимой Венгрии» заниматься этим не хотелось. Средства не позволяли ему пойти учиться в университет, а перебиваться нищенскими заработками репортера было невозможно. Помочь мог лишь радикальный перелом в жизни, и Алекс решил его спровоцировать. Вооружившись письмом от редакции и теми грошами, которые удалось занять, Алекс отправился в Париж.

На протяжении года он слал домой восторженные письма о жизни в большом городе. На самом же деле он голодал, если только какой-нибудь венгерский эмигрант, сжалившись, не приглашал его обедать. Зато он выучил французский и полюбил Францию. В конце концов австро-венгерский консул в Париже был вынужден из милости отправить его обратно. Семья была поражена, увидев появившуюся на подножке вагона истощенную, измученную фигуру — особенно после стольких торжествующих писем.

И все равно год в Париже стал для Алекса переломным. Для будапештского общества было достаточно уже просто того, что ты побывал в Париже. А если Алекс и не встречал всех тех великих людей, о которых рассказывал, то кто мог это проверить? К молодому человеку, который год «проработал» в Париже и видел знаменитую студию «Пате», прислушивались с уважением. Он вернулся в газету, и вскоре его познакомили с одним из основателей первой венгерской кинокомпании «Проектограф» (Projectograph). Начав работать секретарем компании, он вскоре возглавил рекламный отдел, переводил субтитры иностранных фильмов и организовал первый венгерский журнал по кино «Кино Будапешта» (Pesti mozi). Он еще не был богат, но впервые смог вести образ жизни, ставший потом стилем Корда, и почувствовать вкус известности.

Трудно сказать, что происходило в эмоциональной жизни Алекса. Сам он никогда об этом не говорил. Несомненно то, что он приучил себя работать, не щадя сил. Жить он продолжал дома, скорее всего, из соображений экономии.

А тем временем Винсент развивался как художник, потихонечку приобретал привычку к богемному образу жизни, которую Алекс и спустя сорок лет будет критиковать. Задиристый Золи ходил в коммерческую школу, но часто прогуливал и ныл. Без сомнения, Алекс почувствовал, что значит быть отцом задолго до того, как по-настоящему стал им.

Годы спустя, уже будучи преуспевающим богачом, Алекс жаловался, что всегда мечтал написать либо великий роман, либо гениальное поэтическое произведение. Правда, скорее всего, это признание лишь подтверждало печально известную неспособность всего семейства Корда довольствоваться своей судьбой. Винсент стал одним из самых преуспевающих художников-постановщиков в кино, однако делал вид, что презирает все то, чего достиг, и вечно жаловался на свою работу, собирался бросить ее и вернуться к простой жизни художника, чего в итоге так никогда и не сделал.

Семья, как ни странно, будто не хотела, чтобы дети знали, откуда у их родителей деньги, и делала все возможное, чтобы не подпустить детей к кино. Мне было шестнадцать, когда я впервые увидел фильм, сделанный одним из братьев Кор-

да, да и то это произошло случайно. И уж, конечно, они никогда не устраивали для меня просмотров.

Алекс не любил проводить время с воротилами кинобизнеса, предпочитая общество актеров, актрис, политиков, писателей. Винсент отказался присутствовать на церемонии вручения «Оскара», а когда награду ему прислали по почте, он спрятал ее и в конце концов кому-то отдал. Большую часть времени в Голливуде Золи проводил с Олдосом Хаксли, избегая как чумы всех своих коллег, если только они не были венграми.

С самого начала у Алекса были определенные сомнения на счет того, что к кино можно относиться как к серьезной деятельности. Даже в 1925 году, больше года спустя после того, как он поставил свой первый фильм, он все еще продолжал работать в газете.

Очень скоро Алекс приобрел известность: в Будапеште кино было тесно связано с театром, искусством, журналистикой, литературой, политикой, потому что все бывали в одних и тех же кафе. Голливуд же Алекс позже ненавидел именно за его изолированность. «Какое грустное место, — писал он другу. — В Европе, даже в Нью-Йорке есть стимул. Здесь же задают только два вопроса: «Каковы кассовые сборы?» и «Вы любите апельсиновый сок?»

Нет ничего странного в том, что Алекс начал работать режиссером. На том этапе он был подготовлен к этой профессии не хуже других. Из-за плохого зрения его не взяли в армию, о чем он не особенно сожалел. Начавшаяся первая мировая война открыла перед ним неожиданные возможности. Каналы, по которым поставлялись фильмы, оказались перекрытыми, и стало необходимо увеличить национальное кинопроизводство. Популярный венгерский актер Дьюла Жилаи вызвался быть продюсером и назвал свою студию «Триколор филмз» (по аналогии с трехцветным венгерским национальным флагом). К несчастью, сам он никогда не поставил ни одного фильма, да и работающих по контракту режиссеров на его студии тоже не было. Поэтому помогать ставить фильм он выбрал добродушного молодого Шандора Корду.

В конце 1914 года Алекс появился на киностудии и начал свою режиссерскую карьеру с трех фильмов, ни один из которых не уцелел. Ему был ровно двадцать один год.

Как-то, беседуя со мной о необходимости выбора профессии, Алекс сказал, что это был счастливейший момент в его жизни.

В шляпе, с сигарой и тростью, в длинном пальто, он был теперь влиятельной фигурой, он раздавал похвалы и указания актерам вдвое старше себя, переделывал сценарии, придумывал сюжеты и начинал поиски финансов, которые будут продолжаться всю его жизнь. Он наслаждался атмосферой хаоса и кризиса, неотделимой от процесса создания фильма, которая была еще более напряженной оттого, что многим актерам нужно было поспеть на выступление в театр, и оттого, что многие фильмы снимались всего за несколько дней с минимумом затрат и примитивным оборудованием.

Свой первый значительный фильм «Гордиев узел офицера» (A tiszti kardbojt) Алекс снял за три дня. Это важная веха в карьере Алекса, во-первых, потому что он нашел нового финансиста, а во-вторых, потому что здесь он сам был и продюсером, и режиссером.

К 1916 году на него обратил внимание Ено Янович, один из завсегдатаев кафе «Нью-Йорк», который искал директора для своей студии «Корвин филм» в Колошваре. Наконец-то у Алекса появились и положение, и деньги. Его жалование составляло 18 тысяч крон в год — больше, чем у венгерского премьер-министра. Ему еще не было двадцати трех.

Алекс уже знал, что не может долго оставаться на службе у кого-либо. Он жаждал власти не меньше, чем денег, а может быть, и больше, и был готов взять на себя всю ответственность. Он уважал и любил Яновича (впоследствии нередко приглашал его к себе в Лондон), но не желал слушаться ничьих указаний и настаивал на том, чтобы все решения принимать самому. «Даже в юности Алекс был скорее готов принять неправильное решение сам, чем правильное с чьей-либо помощью», — вспоминает один из сотрудников «Корвин филм». При такой установке хорошие отношения с Яновичем долго продолжаться не могли.

В 1917 году Алекс отправился в Будапешт, отыскал владельца цветочных магазинов Миклоша Пастроя, который финансировал его фильм «Гордиев узел офице-

ра», и вместе они купили студию «Корвин филм». Теперь Алекс был уже не служащим, а партнером. Так он впервые обнаружил, что можно найти человека, который предоставит все деньги для покупки компании, и при этом, владея ее половиной, руководить ею единолично, быть полноправным хозяином. Этого урока он никогда не забудет. Как бы талантлив он ни был в качестве режиссера и продюсера, настоящий его талант состоял в том, чтобы убеждать людей вкладывать деньги в компании, которые он сам потом будет контролировать.

Имея в своем распоряжении капитал в миллион крон, Алекс спроектировал и построил новую студию в пригороде Будапешта. Роскошно отделанная «Корвин студия» на многие десятилетия обогнала конкурентов, причем настолько, что ее считали архитектурным и кинематографическим чудом. Она и сейчас остается ядром венгерского студийного комплекса «Мафильм».

Это, пожалуй, был самый продуктивный период в жизни Алекса. Менее чем за год он поставил четыре больших фильма, контролируя при этом работу над другими фильмами, снимавшимися на «Корвин студии». Наконец-то Алекс переехал из квартиры, где жил вместе с семьей, в элегантный отель «Роял» и начал вести — вошедший скоро в привычку — шикарный образ жизни. И когда он был женат, и когда был холост, идеалом дома для него оставался хороший отель с хорошим обслуживанием. Его номер в «Рояле» был самым лучшим, самым большим и самым дорогим, костюмы были безупречны и шились для него в Вене, обувь делалась по индивидуальному заказу, в отеле и офисе ежедневно стояли свежие цветы. На киностудиях Алекса всегда были свой садовник и своя теплица — для нужд самого Алекса, а еще потому, что он и в кадре ненавидел искусственные цветы. Когда его фильм «Белые ночи» (экранизация «Федоры» Сарду) первым из венгерских фильмов был показан за границей, стало ясно, что молодой Шандор Корда уверенно идет по пути к успеху и вполне может захватить с собой венгерскую кинопромышленность. По крайней мере теоретически в те годы — в эпоху дозвукового кино, у Будапешта было не меньше шансов, чем у Лос-Анджелеса стать кинематографической столицей. Но как нередко случалось в жизни Алекса, история опрокидывала то, что он только что построил. Конец Австро-Венгерской империи был очевиден. Все кругом рушилось.

Братья, впрочем, были в безопасности.

Золи лежал в госпитале: восстанавливался после ранения. Винсент же рисовал портреты полковника и его любовницы (бывшей судомойки). Алекс очень скучал по братьям. Несмотря на то, что он был окружен друзьями, Алекс был, по существу, человеком одиноким, и вот теперь, в отсутствие братьев, готов был совершить одну из самых крупных ошибок в своей жизни.

В начале 1918 года Алекс влюбился в актрису. («Хуже режиссера, влюбленного в исполнительницу главной роли в своем фильме, — говорил он позднее, — может быть только режиссер, влюбленный в исполнителя главной роли».) Он увидел ее на съемках в массовке, и она так поразила его, что он попросил ассистента выяснить, кто она такая. Он узнал, что ее зовут Антониа Фаркас, и быстренько написал для нее небольшую роль. Как потом выяснилось, Антониа — не имя, а сценический псевдоним: по мнению начинающей актрисы, он звучал более «классично», чем Мария. Без сомнения, она была очень красива, чуть полнее, чем принято сейчас, но ее лицо сохранило красоту даже в старости. Позднее она называла себя венгерской Гарбо, но, к несчастью, не обладала склонностью последней вести себя скромно. Она с самого начала решила, что Алекс должен сделать из нее звезду. Он пошел на это с восторгом — наконец-то он встретил человека, который так же, как он, стремился к роскоши и славе.

Почти все, что связано с Марией, начиная от времени и места ее рождения, покрыто тайной, потому что она неутомимо уничтожала любые документы. Родилась она (вероятно) в 1898 году, хотя за свою жизнь она много раз изменяла эту дату. Она отличалась непомерной амбициозностью. Это качество Алекс сразу заметил и оценил. Соперничать с Марией было непросто.

Тогда он едва ли мог себе представить, насколько непросто. Ему захотелось сделать из нее звезду (этот опыт он проделывал и над другими женщинами, будто мог любить лишь то, что создал своими руками), его зачаровывала перспектива нового партнерства: он — величайший режиссер Европы, она — величайшая киноактриса Европы.

Мария не разделяла его точку зрения. Для нее Алекс был соперником, а не партнером. Алекс был прагматиком, реалистом, признавал компромиссы, Мария

же была романтиком с непомерными претензиями, максималисткой, лишенной чувства реальности. Именно эта ее страстность и привлекла Алекса, но тогда оба они были молоды, и вся ее страсть изливалась на него, потом же он приходил от нее в бешенство, особенно потому, что направлена она была уже против него. В конце концов Мария, даже если она находилась где-то далеко от Алекса, превратилась для него в постоянную угрозу: она могла в любой момент разрушить его покой и благополучие — одним письмом, телеграммой, телефонным звонком, интервью в газете. Венгерский язык идеально подходит для обвинительных речей, а венгерки славятся умением приходить в ярость и долго оставаться в таком состоянии. Столкнувшись хоть раз с разъяренной венгеркой, ее уже никогда не забудешь. Марии нравилось устраивать сцены, Алексу — нет. Какие бы споры ни разгорались в недрах, Алекс предпочитал, чтобы на поверхности все выглядело пристойно. Она же искала известности и выплескивала все скандалы на публику.

Винсент всегда говорил, что Алекс попался на удочку первой же привлекательной женщине, решившей обольстить его, и, возможно, в этом есть доля правды.

Старая миссис Келлнер неохотно дала свое благословение. Золи стал другом и защитником Марии, чтобы сохранить влияние на Алекса. Впоследствии такой расклад повторялся при каждой женитьбе Алекса. Винсент, что тоже стало потом традицией, ушел в свои картины и не желал восторгаться новым пополнением семейства.

Алекс был счастлив. Он любил тратить деньги, любил показываться в обществе в сопровождении красавицы. Теперь он мог принимать у себя самых видных политических деятелей Венгрии. Вскоре он стал известен далеко за пределами кинематографических и журналистских кругов.

Осенью 1918 года с окончанием военных действий Венгрия вступила в период революционных перемен. Новым главой правительства был избран граф Михай Карои, чуткий, умный, немного фаталистически настроенный человек, отнюдь не мечтавший о том, чтобы возглавить венгерских демократов.

Алекс хорошо знал и глубоко уважал Карои, разделял его пацифистские настроения. Близкий друг Алекса и его бессменный сценарист и советчик, Лайош Биро стал у Карои министром иностранных дел. Так что многие вопросы внешней и кинематографической политики нового правительства обсуждались в номере отеля «Роял» у Алекса. Самого Алекса Карои назначил «специальным уполномоченным по делам кинопроизводства», подтвердив тем самым его лидирующие позиции в национальном кино. Алекса интересовал не столько социализм, сколько возможность уцелеть. Он столько сил положил на то, чтобы добиться своего нынешнего положения, и теперь ему казалось глупым всего этого лишиться.

Хотя Марии и хотелось сыграть революционерку, убеждения у нее были глубоко буржуазными. Она не любила пролетариат, не любила ходить на душные и шумные митинги, считала Карои слабаком и предателем интересов своего класса. Революция не сулила ей ни положения в обществе, ни роскоши, которой она так добивалась.

В 1919 году Карои ушел в отставку, и его сменил Бела Кун. Еврей по происхождению, Кун, проводя свою линию, полагался на убеждения, а не на военную силу. Вот эта-то гуманность плюс некоторый пессимизм, по-видимому, и стоили ему революции.

Так или иначе, Алекс и его друг Биро согласились занять предложенные им посты в коммунистическом правительстве вместе с актером Аристидом Олтом (псевдоним Бела Бласко), который позднее прославился как исполнитель роли Дракулы под именем Бела Лугоши. Венгерская кинопромышленность была национализирована. В этот период сам Алекс поставил три фильма, работа над одним из которых была начата еще раньше, два других же были открыто пропагандистскими. Алекс как-то сказал: «Если кинематографисты хотят зарабатывать себе на хлеб, они должны делать кино, каким бы ни было правительство».

За все это время стиль жизни Алекса почти не изменился. Он получал достаточно много, чтобы жить в роскоши и потакать прихотям Марии.

1 августа 1919 года коммунистическое правительство рухнуло. Пришедшая контрреволюционная армия контр-адмирала Миклоша Хорти была открыто фашистской. Те коммунисты, которые не успели уехать, были арестованы, их расстреливали на берегу Дуная, а тела сбрасывали в воду. В отличие от Куна, Хорти ненавидел кино. Установленный им террор был направлен против коммунистов,

евреев вообще и в кино — в частности, поскольку среди кинематографистов евреев насчитывалось немало.

Алекс получил предложение работать в Швеции, но Швеция казалась такой далекой, да к тому же он боялся, как бы семья после его отъезда не подверглась репрессиям. Не то чтобы бежать было совсем невозможно, но это было опасно, а Алекса не привлекали переодевания и романтические приключения. В мрачном настроении он продолжал работать. Режим Хорти ему не нравился, но лично ему режим не угрожал, да и в лагере Хорти у него было немало друзей. Более того, Мария снова стала звездой, получала лестные знаки внимания от офицеров, которые любили посидеть в холле отеля «Роял» за аперитивом.

«Корвин студию» реформировали, теперь это была компания с английским, немецким, итальянским и австрийским капиталом. Среди директоров был таинственный бригадир Морис (член британской военной миссии) и представитель правительства Хорти. Алекс был назначен главой производства. Тем временем Хорти услышал об Алексе. Он приказал устроить для себя просмотр нескольких его фильмов. К несчастью для Алекса, были выбраны как раз те два фильма, которые он снимал для Белы Куна. Приговор Хорти был краток: «Человек, снявший такие фильмы, должен отправиться в тюрьму». В отель «Роял» послали сержанта арестовать Алекса.

Мария была в таком потрясении, что не успела даже устроить сцену, Алекс же оставался совершенно спокоен. Сержант был молод и вежлив, красота Марии поразила его. Арест прошел так быстро и тихо, что Мария даже не успела до конца понять, что же все это означает. Она благоразумно надела свое лучшее платье, накрасилась, выбрала великолепную шляпку, набросила шубку и отправилась на поиски Золи, который работал помощником монтажера под присмотром Алекса. Золи выяснил, что Алекса поместили в отеле «Геллерт», один этаж которого был превращен в камеры для «политических», а камеру пыток разместили в винном погребе. Предположив, что раненый демобилизованный офицер и красавица кинозвезда смогут, пожалуй, проникнуть куда угодно, Золи взял машину, и они сразу же направились в «Геллерт», где были встречены с полнейшим безразличием. Никто из офицеров не признавался, что Алекс там и что его вообще арестовали. Наконец-то Марии представилась возможность разыграть сцену. Истерическим голосом, взволнованно дыша своей великолепной грудью, она потребовала, чтобы ее провели к командиру. Офицеры Хорти выказали не больше способности противостоять такому натиску, чем в свое время Алекс, и после короткого телефонного разговора Марию и Золи провели к лифту. Теперь они знали, что Алекс в «Геллерте».

Золи навел справки у друзей Алекса, имевших влияние в новом правительстве, и выяснил, что Хорти, по-видимому, не случайно увидел именно эти два фильма. Стало ясно, что враги и соперники Алекса постарались подстроить этот арест, а значит, для того, чтобы его уничтожить, существовали деловые причины. Позже Золи говорил: «Если вас хотят убить по политическим соображениям, то это может произойти, а может и нет, но если вас хотят убить из-за денег, то вы труп».

Вместе с Марией они нанесли визит бригадиру Морису, которого называли то агентом британских спецслужб, то представителем британского правительства по связям с контр-адмиралом Хорти, то просто авантюристом, спекулянтом и искателем приключений. Во всяком случае, Морис был не дурак. Алекс представлял собой ценность и как кинематографист, да и просто как человек известный. Конечно, если замучить одного кинематографиста, ничего страшного с иностранными вкладчиками не произойдет, но достаточно было одного взгляда на Марию, чтобы понять, что она так просто не утихомирится, а ведь она уже была звездой и за пределами Венгрии, и ее голос будет наверняка услышан. Морис дал Марии выговориться, поцеловал ей руку и отправился к Хорти. Через несколько часов он вернулся в сопровождении Алекса, который был цел и невредим. Морис посоветовал Алексу — совет этот прозвучал по-французски — как можно скорее покинуть Венгрию. «Будет сказано, что они ошибочно арестовали не того человека, что им нужен был актер по фамилии Корда, но дело в том, что регент не всегда может контролировать своих собственных людей, ведь многие из них оказываются бóльшими роялистами, чем сам король, — так что в следующей раз вам может не повезти, — Морис сделал паузу. — На вашем месте я отправился бы в Англию. Там ваши дела

пойдут на лад. Я кое-кого знаю, кто мог бы вам пригодиться. На фильмах там можно заработать немало денег, но в Англии, судя по всему, никто не понимает, как это сделать». «Может, и так, — ответил Алекс, — но я не знаю английского». «Дорогой мой, — возразил Морис. — Я не знаю венгерского, но неплохо преуспел здесь. Во всяком случае, я полагаю, что вам и прекраснейшей миссис Корда лучше убраться из Венгрии, пока у вас еще есть такая возможность. На всякий случай, чтобы друзья из отеля «Геллерт» вам не помешали, я думаю, мы обеспечим вам британское прикрытие».

Осенью 1919 года Алекс и Мария навсегда покинули Будапешт, направившись в Вену в вагоне первого класса. Алекс был удручен, что лишился положения, которого с таким трудом добился, он боялся, что не сможет за границей вести ставший для него привычным образ жизни. Арест не особенно разозлил его, но он решил, что никогда больше не станет жить в стране, где подобное может произойти. Он не забыл слов Мориса, не забыл о людях, про которых тот ему говорил, но ему казалось более благоразумным начинать свою карьеру заново с чего-то более знакомого, а поскольку по-немецки он говорил превосходно, представлялось вполне разумным начать с Вены, где у него уже была неплохая репутация.

Главное его достояние сидело подле него: лицо Марии сразу узнавали европейские киноманы. Алексу было всего двадцать шесть. В Вене, к досаде Алекса, все обращали внимание на Марию, а не на него. В их отношениях произошли коренные перемены, которые до самой смерти Алекса не дадут ему избавиться от Марии: она спасла ему жизнь. Какими бы причудами ни отличалась эта женщина, как бы ни были несовместимы их характеры, каким бы непонятным ни казалось другим отношение к ней Алекса, он был у нее в долгу, и оба они прекрасно сознавали это, когда поезд медленно подъезжал к Вене.

Глава 3

Прямо с вокзала Алекс направился в шикарный «Гранд-отель» и занял самый роскошный и дорогой номер. Он снова задумался над своим псевдонимом. Шандор Корда звучало слишком по-венгерски, а в Вене было полно беженцев из Будапешта, в особенности евреев. Он зарегистрировался как Александр Корда. Таким образом, одним росчерком пера он дал себе имя, под которым проживет всю жизнь. Мария, которая хотела добиться успеха сама, а не в тени мужа, тоже изменила имя. По профессиональным соображениям она не хотела носить ту же фамилию, что и Алекс, но совсем отказаться от нее или от преимуществ, которые давала связь с ним, у нее тоже не хватало духу. Она назвалась Мария Corda, заменив первую букву фамилии, и тем самым внесла путаницу, которая с тех пор вечно преследовала семью и стала причиной множества судебных разбирательств.

В «Гранд-отеле» Алекс терпеливо ждал телефонного звонка. Каждый вечер они с Марией обедали в самых шикарных ресторанах, Алекс — в смокинге, с сигарой и моноклем, Мария в роскошных и смелых нарядах, а у входа их ждал шофер в сверкающей машине. Все это не было оплачено. Зато Алекс всегда давал щедрые чаевые наличными.

К концу второй недели своего пребывания в Вене даже он начал проявлять беспокойство по поводу неоплаченных счетов и подумывал, не лучше ли будет начать все сначала в Берлине в отеле «Адлон». Если не считать цветов, ежедневно приносимых Марии ее поклонниками, внимания на семейство Корда почти не обращали. В конце концов вера Алекса в свой собственный взгляд на жизнь была спасена благодаря звонку человека, который разделял его любовь к роскошеству, но в отличие от Алекса мог его себе позволить. Граф Александр Коловрат-Кровский был австрийцем, интересовавшимся в числе прочего и кинематографом. Он благоразумно женился на наследнице сигарного короля Упманна. Ему нравилось финансировать фильмы, потому, возможно, что после войны больше особенно некуда было вкладывать деньги, если не считать ночных клубов и политических партий. Вскоре Коловрат присоединился к роскошным обедам Корда и с готовностью платил по счетам. Первой выгоду почувствовала Мария, потому что он познакомил ее с несколькими крупными продюсерами, которые рады были пригласить ее сниматься.

Тем временем два Александра начали бесконечное обсуждение возможных сюжетов и в конце концов остановились на «Принце и нищем» Марка Твена.

Мария теперь проводила большую часть времени в Италии, где снова много снималась, так что Алекс имел возможность работать в сравнительно мирной и спокойной обстановке. Фильм «Его величество маленький нищий» (Seine Majestat das Bettelkind) был снят быстро и принес большой успех, который, правда, слегка омрачился тем, что Алекс и Коловрат как-то не удосужились приобрести права на экранизацию повести Марка Твена.

В этом фильме присутствуют некоторые из основных элементов, ставших отличительными чертами более поздних фильмов Алекса: роскошные костюмы и декорации, исторический фон, легкая насмешка над крупными историческими фигурами, чья частная жизнь резко контрастирует с их историческим имиджем. Произведение Марка Твена идеально подходило Алексу, потому что очень сильно напоминало историю его собственной жизни.

Серия судебных разбирательств не нанесла ущерба популярности фильма, но усилила напряженность в отношениях между Алексом и Коловратом. Коловрат завидовал режиссеру и был твердо намерен постоянно вмешиваться в съемочный процесс. Алексу нравилось общество Коловрата, приятно было иметь патрона, но в студии он хотел все решать сам. Успех «Нищего» подтвердил, что каждый из них был прав. С точки зрения Коловрата, этот успех доказывал, что его вмешательство необходимо, Алекс же считал, что добился успеха, несмотря на постоянное вмешательство Коловрата. Недовольство Алекса еще усилил внезапный взлет Марии. В тот момент она пользовалась большей известностью и зарабатывала больше мужа. Создавая свою кинокомпанию, Алекс был вынужден назвать ее Corda Film Consortium — и потому, что хотел сыграть на популярности Марии, и потому, что нуждался в ее деньгах. После следующих двух фильмов отношения Алекса и Коловрата окончательно расстроились. Алекс отправился в Рим навестить Марию и с удивлением узнал, что она беременна.

Мысль о том, что он станет отцом, не вызывала у Алекса отрицательных эмоций, хотя вряд ли подобное событие могло произойти в более неподходящий момент. Беспокоило другое — из-за ребенка Марии придется на некоторое время сделать перерыв в работе. Алекс вернулся в Вену и принял разумное решение: он послал за собственной матерью, которая и прибыла вскоре вместе с Золи.

А тем временем Алексу нужна была работа. Он нашел нового партнера в лице доктора Сукса — бежавшего из Венгрии прокатчика. Вместе они принялись за работу над «Самсоном и Далилой».

Трудно сказать, почему Алекс остановился на библейском сюжете. Сам он религией не интересовался, это был его первый и последний опыт в этой области. По-видимому, он хотел добиться серьезной репутации на международной арене, а приключенческими фильмами ее нельзя было заработать. Масштабный же фильм сразу решал эту задачу, и тогда Алекс смог бы отправиться в Голливуд и диктовать свои условия.

Сложности постановки библейского эпоса при наличии весьма скудных ресурсов венских студий, вероятно, мешали Алексу уделять много внимания своему новорожденному сыну. Миссис Келлнер, которая могла бы окружить младенца необходимой заботой, внезапно заболела и вскоре скончалась. Алекс был глубоко потрясен. Он любил свою мать так, как никогда больше никого в жизни не любил (до конца его дней фотография матери в овальной золотой рамке стояла у него на ночном столике). Впервые в жизни он почувствовал себя по-настоящему одиноким.

Подобное расположение духа вряд ли подходило для работы над эпосом такого масштаба. С самого начала все пошло наперекосяк. Роль Самсона играл бывший шофер с мускулами штангиста. Самсону никак не удавалось разрушить храм, даже при помощи быков, которых тянули за веревки вне поля зрения камеры. Храм просто не желал рушиться, пока наконец не развалился по собственной воле, когда вся группа обедала. Мария вечно жаловалась на свои костюмы, свою роль, своего партнера, своего мужа-режиссера. Было очевидно, что доктор Сукс потеряет немало денег. «Это, конечно, чужие деньги, — как-то заметил Алекс, — но все же деньги».

В январе 1923 года семейство Корда перебралось в Берлин отчасти из-за того, что это был более крупный город, чем Вена, и Марии логично было продолжать свою карьеру там, а отчасти потому, что в Вене Алекс исчерпал все возможности финансирования. Алекс снова совершил весь свой шикарный ритуал поиска фи-

нансистов. Он остановился в отеле «Эдем», каждый вечер обедал в роскошных ресторанах, приобрел для Марии (в кредит) еще более шикарный гардероб...

Алекс быстро нашел людей, готовых снимать Марию и позволить ему занять место режиссера, раз это было одним из пунктов контракта. Его очень огорчало, что он был известен как «режиссер Марии Корда». Но все же он снова работал, и первый же немецкий фильм принес успех. Он опять сотрудничал с Лайошем Биро и смирился с тем, что будет ставить фильмы для Марии. После одного из них, снятого для «Фокс», семейство Корда получило долгожданное приглашение. В 1926 году они отплыли в Америку по контракту с «Фёрст Нэшнл». Мария должна была быть звездой, Алексу же предоставлялось право поставить несколько фильмов.

Восхищение Алекса Голливудом длилось недолго. Они поселились в Беверли Хиллз, и Алекс в первый и последний раз в жизни сел за руль автомобиля. Он не мог привыкнуть к стандартам Южной Калифорнии. Он не желал загорать, продолжал носить монокль и изысканно одеваться. Он не любил вставать рано, и его бесило, что студии начинают работать с восьми тридцати утра. Алекс снял несколько картин, но большого кассового успеха они не имели.

Алекс скучал, не находил себе места, мучился от одиночества. Он тосковал по родной стране, тяжело переживая культурный шок встречи с чужим, необходимость в это чужое вписаться. В Будапеште, в Вене, в Берлине он был уважаемым режиссером. В ресторанах ему оставляли лучшие столики, журналисты стремились взять у него интервью, с художниками он беседовал об искусстве, с политиками о политике, с финансистами о финансах. И вот теперь он сидел в жутком полутропическом саду и ждал звонка со студии. В доме он забился в самую темную комнату, чтобы скрыться от всепроникающего солнечного света, и задумался над тем, какое безумие привело его в Голливуд, за три тысячи миль от ближайшего оплота цивилизации — в Нью-Йорке, по крайней мере, выходили настоящие — влиятельные — газеты.

В те времена Калифорния действительно казалась очень далекой. От Нью-Йорка до Лос-Анджелеса поездом нужно было ехать четыре дня со множеством пересадок, переезд в Европу занимал десять дней. Бросив один-единственный взгляд на Лос-Анджелес, Алекс стал подумывать о возвращении домой. Скуку на него наводил не только город, но и то, как здесь снимали кино. Да, техника у них была замечательная, но система, эта проклятая система, свела его с ума еще до того, как он взялся за работу. Алекс никогда не был технарем и с готовностью возлагал работу с камерой на оператора. Его же занимали само повествование, актерская игра — как он полагал, именно этим и должен был заниматься режиссер.

С ролью режиссера-ремесленника Алекс не мог смириться. Он и не подозревал, что кинорежиссер низведен здесь до положения техника. Вся власть находилась в руках продюсера. В Европе фильм создавал режиссер, он сам все задумывал и исполнял, его уважали. В Голливуде же режиссера часто приписывали к фильму, сценарий которого был уже готов. Случалось, режиссеров меняли посреди работы над картиной. В Европе такое было просто немыслимо.

В одном из своих ежедневных писем к Биро Алекс жаловался, что режиссура здесь будто поставлена на конвейер. Определенное количество страниц нужно было ежедневно преобразовывать в определенное количество метров пленки, и лучшим режиссером считался тот, кто мог это сделать быстрее и дешевле других.

Мария, чья карьера стремительно пошла вверх, не способствовала улучшению настроения Алекса. Они ссорились по любому поводу, но у нее было то преимущество, что ей эти перепалки нравились, а ему — нет. Иногда она ломала пополам все его сигары, иногда отрезала рукава от его рубашек. Бурные сцены примирения, которые она устраивала, раздражали его ничуть не меньше. В конце концов Алекс вызвал к себе Золи — хоть как-то разрядить обстановку.

Приход звуковой эры никак не сказался на Алексе, который в достаточной степени владел английским, чтобы продолжать работать режиссером. Зато звук в кино положил конец карьере Марии. Она не потрудилась изучить английский, и ничто не могло скрыть ее сильного венгерского акцента. За одну ночь она потеряла статус звезды. Во всем она обвинила Алекса, поскольку это было проще всего.

Контракт Алекса с «Фёрст Нэшнл» кончился, и он заключил новый с «Фокс», где ему предложили сто тысяч долларов в год. Но когда он приступил к работе, выяснилось, что там никто не знал, что с ним делать. Алексу предлагали самые

худшие сюжеты — присутствие надменного европейца раздражало руководителей студии, и Алекса без конца подвергали унижениям.

Алекс был по горло сыт Голливудом и более чем по горло сыт Марией. Да, он обязан ей жизнью, но даже с таким долгом можно в конце концов расплатиться. Алекс решил воспользоваться либеральными калифорнийскими законами о разводе и приготовился выдержать, как он надеялся, последнюю сцену Марии. Естественно, она обвинила его в том, что он влюблен в другую женщину. Многие годы спустя он скажет, что ни одна женщина не поверит, что мужчина способен оставить ее, если он не влюблен в другую, и Мария не была исключением. Но те обвинения были беспочвенны — у Алекса просто лопнуло терпение. Как утопающий, жаждущий выжить, он решил предпринять последнюю попытку доплыть до берега. Мария больше не была козырем и уже давно не доставляла ему радости своим присутствием. Решение искать счастья в Европе предоставляло прекрасную возможность избавиться от нее. Он передал свои дела адвокату, продал дом, подыскал Золи работу и занял деньги на билет первого класса домой. Но где был его дом? О Будапеште не могло быть и речи, в Вене и Берлине было неспокойно, в Лондоне он никого не знал. Даже покупая билет, он точно не знал, куда направляется («Просто подальше отсюда», — попросил он). Но оказавшись в Нью-Йорке, где он снова мог дышать, он решил двинуться дальше — в Париж, главным образом потому, что там было все, чего не было в Лос-Анджелесе.

В Париже Алекс по обыкновению остановился в «Ритце», обедал «У Максима» или «Фуке» и ждал телефонного звонка. И звонок, как всегда, раздался, на этот раз — от Роберта Т.Кейна, главы французского филиала студии «Парамаунт».

В то время существовала традиция выпускать одновременно английские, немецкие, французские версии одного и того же фильма с разными актерами, и Алексу поручили работать над немецкими версиями французских фильмов.

Счастье наконец-то улыбалось ему. Студия «Парамаунт» купила права на экранизацию фантастически популярной пьесы Марселя Паньоля «Мариус», но Паньоль так трясся над сохранностью своего произведения, что отказывался дать добро на любой вариант. В отчаянии студия поручила вести переговоры Алексу. И Алекс принялся методично успокаивать Паньоля. Из вечера в вечер они ходили смотреть пьесу, потом отправлялись к «Максиму» и обсуждали, как перенести ее на экран.

Алекс согласился оставить тот же, что в театре, актерский состав, сохранить диалоги, но он решительно не мог примириться с декорациями, которые, по его мнению, совершенно не походили на Марсель. Алекс вызвал Винсента, отправил его в Марсель сделать наброски, а потом поручил ему строить декорации в парижском павильоне. Вот так невзначай Алекс вынудил Винсента начать сорокалетнюю карьеру художника-постановщика.

Покажется, пожалуй, невероятным, что Алекс оказался идеальным режиссером для фильма об отпрыске хозяев марсельского кафе, который влюбляется в очаровательную дочь рыбачки, но бросает ее и отправляется в море. «Мариус» отличается особенным французским юмором, очень колоритным, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что между юмором Марселя и Будапешта нет такой уж большой разницы. И там и там существует бунтарская подпольная культура, и там и там люди привыкли обращать гнев в смех и склонны играть трагедию как комедию. Более того, Алекс прекрасно понимал и самого Мариуса. Уж он-то знал, как манят чужие далекие края, как зазывно поют гудки пароходов! Он понимал Мариуса и смог убедить в этом Паньоля.

Фильм отличался простотой и ясностью, в нем не осталось и следа от того блеска, что был характерен для более ранних картин Алекса.

Алекс поразил Кейна и Паньоля, завершив работу над «Мариусом» в рекордно короткие сроки, а вскоре переснял фильм с немецким составом, предоставив таким образом «Парамаунту» два фильма по цене одного. В результате Алексу предложили возглавить британский филиал «Парамаунта», находившийся в весьма плачевном состоянии. «Мариус» помог ему восстановить свое реноме режиссера, но работать на кого бы то ни было ему хотелось менее чем когда-либо. Алекс преисполнился решимости создать собственную компанию. Пока же пост руководителя британского филиала «Парамаунта» представлялся совсем неплохим местом, и Алекс принял предложение.

В Англию Алекс приплыл в ноябре 1931 года, ему тогда было тридцать восемь лет. Ступив на твердую землю, он сразу же отправился в отель «Савой», где снял апартаменты и принялся за работу.

Кинопромышленность Британии находилась в жалком состоянии, талантливые люди там работали очень редко. В Англии не было человека, который мог бы сравниться с Алексом по опыту и энергии, никто еще не пытался по-настоящему прощупать имеющиеся там источники финансирования. Возможно, в Англии Алекс оказался случайно, но все, что он там увидел, убедило его, что он принял верное решение.

Возглавив местный филиал «Парамаунта», он снял для него два фильма, а потом послал за Лайошем Биро, своим бессменным сценаристом, и обоими братьями. Золи приехал без звука. Климат Калифорнии был полезен для его здоровья, но там ему было скучно, к тому же он мечтал стать режиссером. Винсент все ныл и откладывал свой переезд. Да, ему уже начинала нравиться непривычная роскошь мира кино, шикарные отели и рестораны, но ему не терпелось вернуться к живописи. Да и жизнь в Париже привлекала его больше, чем в Лондоне. Он тихомирно пускал корни во Франции, завел себе там любовницу, которая родила ему двоих детей, постепенно становился известен как художник. Но Алексу он был нужен в Англии, и, воспользовавшись непререкаемым авторитетом старшего брата, он прислал Винсенту телеграмму с приказом приехать.

Скрепя сердце Винсент повиновался. Он сохранил свою студию в надежде когда-нибудь вернуться и на поезде отправился в Лондон. Первое задание, которое дал ему Алекс, — идти к портному. Когда же мой отец отказался, сославшись на занятость и на то, что ни одному мужчине в здравом уме не требуется более одной пары брюк, Алекс прислал портного к нему. Поскольку Винсент все равно отказался снимать мерки, для образца воспользовались старым костюмом Золи. В конце концов Винсент сдался и согласился носить сшитые костюмы. Так началась двадцатилетняя борьба Алекса за то, чтобы превратить моего отца в респектабельного человека.

Из-за того что костюмы шили по меркам Золи, плечи получались слишком большими, но Винсента это ничуть не волновало, и ни перешивать, ни гладить одежду он не давал. Он редко позволял пришить оторвавшуюся пуговицу и вместо недостающих пользовался булавками, вместо запонок — скрепками, вместо пояса — веревкой. Он любил, чтобы вещь была старой и мятой, и чувствовал себя лучше всего в платье, которое достигло той стадии, когда любой другой просто выкинул бы его. Со временем портные, шляпники, сапожники полюбили его. В Англии вообще любят все эксцентричное. Правда, когда в самом дорогом лондонском шляпном магазине «Лока» увидели, что Винсент сделал с купленной у них шляпой, они отказались продавать ему новую.

Обычно Алекс делал вид, что ничего не замечает, но иногда все же посылал своего секретаря заказать моему отцу новый костюм, шляпу или рубашку. Толку от этого было немного. Как-то раз, после того как Алекс только что заказал для Винсента очередной костюм, тот появился в студии в своем обычном потрепанном виде. «Винсент, — возмутился Алекс, — где, черт побери, новый костюм?» Отец поглядел на испорченную одежду, застенчиво улыбнулся и сказал: «Лацике, это он и есть».

Винсент разработал свою тактику борьбы с обновками. Он выдирал подкладку из новой шляпы, скатывал ее в шарик, сидел на ней в машине, полями промокал чернила — до тех пор, пока шляпа не становилась пригодной к употреблению, то есть такой же, как та, старая, что Алекс заставил его выбросить. И все же Алекс никогда не сдавался.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

S U M M A R Y

HIC ET NUNC

Alla Gerber
PANFILOV'S THE ROMANOVS
Film-maker Gleb Panfilov, cinematographer Mikhail Agranovich, actress Inna Churikova and Linda Belenham discuss a new film about the last days of Russian tsar.

Andrei Plakhov
AN AMERICAN TRAGEDY IN THE EAST-EUROPEAN STYLE
Sergei Kuznetsov
LARRY FLYNT VS CHARLES KANE
Two articles tackling over Milos Forman's PEOPLE VS LARRY FLYNT in Russian and American social and movie context.

Anna Korolyova
LIFE TILL DEATH
Review of Alexandre Sokurov's MOTHER AND SON.

Peter Greenaway
AN IDEAL MODEL OF CINEMA
Peter Greenaway
BODY LANGUAGE
Peter Greenaway:
CINEMA DOES NOT SUIT FOR NARRATION...
Michael NYMAN
MUSIC FOR EXPRESSION OF THE UNEXPRESSABLE
Peter Greenaway referring his latest film speaks in multi-genre: auto-review, commentaries on the key episodes, analysis of cinema language. Composer Michael Nyman comments on the role of music in movies.

Nina Tsyrkun
DOG'S JOY
Review of DISNEY's 101 DALMATIANS stressing stylistics owing to the animated cartoon'd original.

Natalya Lukinykh
RUSSIAN 'XMAS
Survey of animated sequels of Russian-British Studios CHRISTMAS Films.

Stanislav Rassadin
SELF-GOVERNORS
Essay on contemporary cultural situation.

Alexandre Arkhangelsky
THE GREAT AND POWERFUL
Reflexions on «the great and powerful» Russian Language.

Alexandre Rodnyansky
TV DIRECTING SOCIETY
Conversation with a noted producer on structure and politics of the National Ukrainian channel.

Evgeny Dobrenko
DISSEMINATOR OF WIND
Portrayal of later A.Dovzhenko's style disclosing the ideology-ridden artist's drama.

Andrei Plakhov
IRANIAN SELF-MADE MAN
Mohsen Mahmalbaf — Werner Herzog
EASTERN MYSTICISM VS WESTERN DISCIPLE
Portrait of Iranian director Mohsen Mahmalbaf and problems of West-East relation thru the eyes of two exemplar film-makers.

Irina Rubanova
«YOU, MOZART...»
Elena Plakhova
MURATOVA AND MADONNA
Nina Tsyrkun
«THROAT RAVIN' OF RAZOR...»
Alexandre Rutkovsky
ZERO FOR CIVILIZATION
Oleg Aronson
BETWEEN «PRIYOM» AND ATTRACTION
A set of stuff on Kira Muratova's THREE STORIES

L.Donets — L.Malyukova
TARUSA AS THE CENTER OF RUSSIAN ANIMATION
Alexandre Petrov
ABILITY TO SEE AND KNOWING HOW TO EXPRESS
Mikhail Aldashin
WANTED: COMMUNITY, COMMUNICATION, COLLECTIVENESS
Valentin Olshvang
BEYOND THE COMMON PLACE
Andrei Zolotukhin
SEEKING FOR CLEANESS AND SIMPLICITY
Conversations on contemporary Russian animation viewed from Tarusa Festival and questionnaries by young animators.

Marina Topaz
LIFE IS AN ENDLESS TRIP
An article about TV talk-show ENDLESS JOURNEY where participants share their funny stories happened abroad.

Umberto Echo
UNDER THE NET
ECHO on INTERNET and democratization of access as a means of moulding a new type of consciousness.

Gennady Shpalikov
SMILING THROUGH DARKNESS...
Some later lyrics by script-writer of the 70-ies.

Valentina Malyavina
HEAR ME, CLEAN AT HEART!
The end of the 1-st book of the Star's Memoirs.

Michael Korda
CHARMED LIVES
Alexander Korda's nephew's memoirs' next instalment.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. Выходит с января 1931 года.

Учредители: Государственный Комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино».

Главный редактор: Даниил Дондурей.

Зам. главного редактора: Лев Карахан.

Ответственный секретарь: Лариса Калгатина.

Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина, Ирина Николаева, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская.

Художественное оформление: Дмитрий Демский.

Компьютерная верстка: Ирина Захарова.

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72. Телефоны: 151-56-51, 151-37-79.
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет.
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru; kinoart@glasnet.ru

Отдел рекламы: Тел.: (095) 215-20-88.

Сдано в набор 7.07.97. Подп. к печати 7.08.97. Формат бумаги 70 x 100¼.
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,76. Уч. изд. л. 16,95.
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92.
Заказ 193 ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10.
Фото и адреса актеров редакция не высылает.
Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

«Искусство кино» распространяется по всем странам СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».

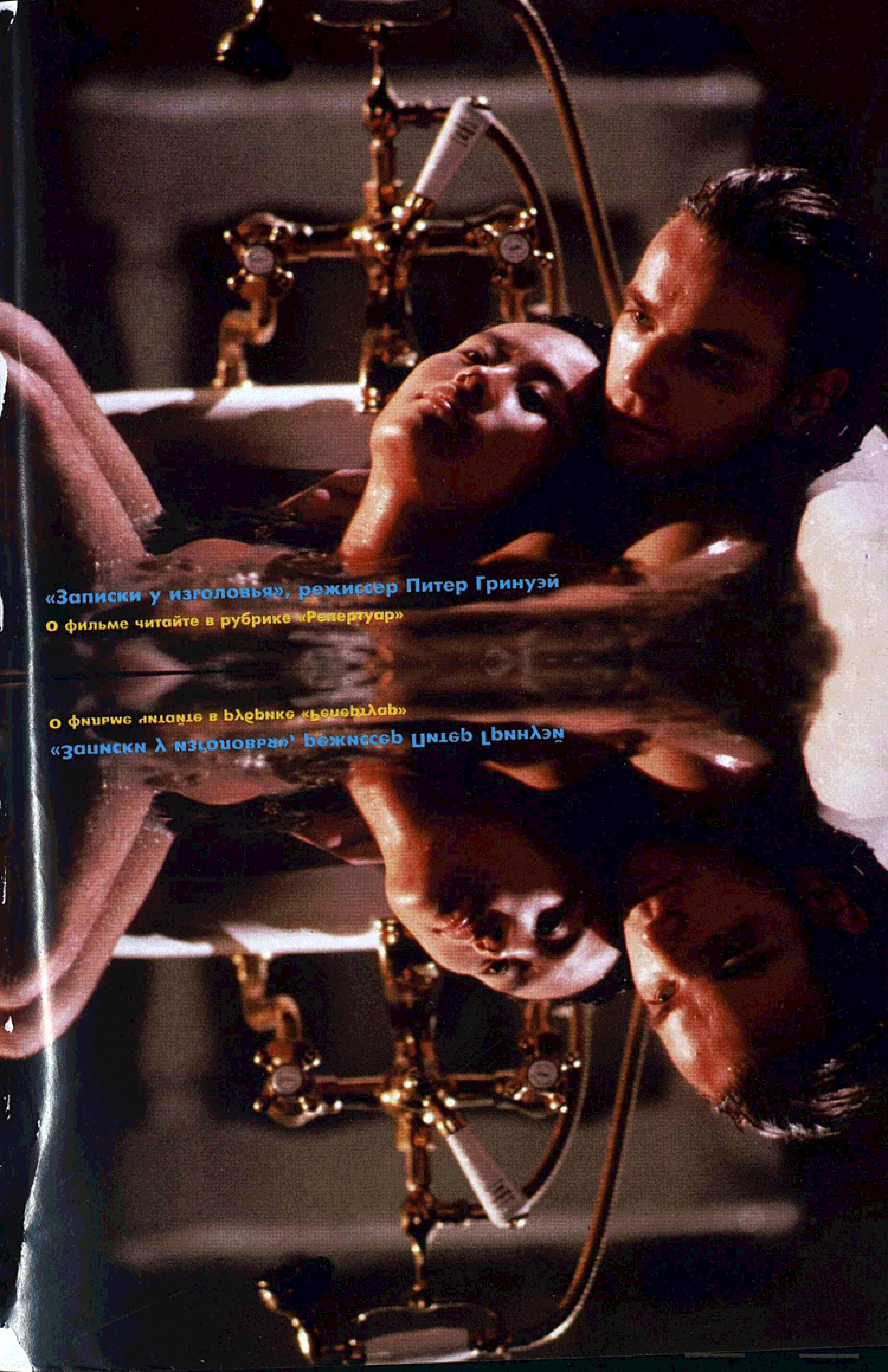
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, д. 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-37-79. Журнал также можно приобрести в Киноцентре (ул. Дружинниковская, д. 15), в Союзе кинематографистов (ул. Васильевская, д. 13), в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, д. 6), а также в киосках «Роспечати».

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!

You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russian Federation
Tel.: (095) 238–4967
Fax: (095) 238–4634

Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Phone: (612) 550–0961 Fax: (612) 559–2931
Toll–free in the USA: 1–800–477–1005

Our address:
9 Usievich st. 125319 Moscow Russia
Tel.: (095) 151–5651, 151–6721
Fax: (095) 151–0272
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru; kinoart@glasnet.ru



«Записки у изголовья», режиссер Питер Гринуэй

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»





В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Что показывают телерейтинги

«Малобюджетное кино» — за и против

Киноприватизация — что почем

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, Ю.БОГОМОЛОВА, Е.ДОБРЕНКО, В.ВИЛЬЧЕКА, Н.ЗОРКОЙ, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА, Л.МАСЛОВОЙ, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, СТ.РАССАДИНА, И.РУБАНОВОЙ, М.РЫКЛИНА, С.ТРИМБАЧА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Анатолий Васильев репетирует Пушкина

Юрий Норштейн снимает «Шинель»

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«БРАТ» Алексея Балабанова

«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева

«КОЛЯ» Яна Сверака

«НИГДЕ» Грегга Араки

«КОТЕНОК» Ивана Попова

«АННА КАРЕНИНА» Бернарда Роуза

«ГАББЕХ» Мохсена Махмальбафа

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

НОРОДОМ СИАНУК

КИРА МУРАТОВА

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Леонид Карасев. ЧТО ТАКОЕ «ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»

ТАРКОВСКИЙ — СЕГОДНЯ

Игорь Толстунов — Сергей Бодров: ПРОДЮСЕР — РЕЖИССЕР

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ

МАРИН КАРМИЦ

ЖАН-ЛЮК ГОДАР

МИХАИЛ НАЗВАНОВ

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Сьюзен Хинтон. БОЙЦОВЫЕ РЫБКИ

Генри Миллер. СЦЕНАРИЙ

